1930 р.

МУЗИКА МАСАМ

7-8

...давни... тва "Рад... ... ське Сел...

ЗМІСТ

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО" ВИДАЄ

в 1930 р. **„СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР"** **в 1930 р.**

Журнал-місячник художньої роботи на селі Упр. Мистецтв НКО
Умови передплати: на рік — 3 крб., на 6 міс. — 1 крб. 50 коп., на 3 міс.—80 коп., на місяць 30 коп.

„МОЛОДНЯК"

Літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал-місячник, орган ЦК ЛКСМУ
Умови передплати: на 1 рік—4 крб., на 6 міс.—2 крб., на 3 міс.—1 крб. 10 коп., на місяць—40 коп.

„МУЗИКА — МАСАМ"

Місячник масової музичної роботи, орган Упр. Мистецтв НКО, к-в ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)
Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 60 коп., на 3 міс. 85 коп., на 1 міс.—30 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ на видання, що виходить у видавництві „Радянське Село", можна здавати ... розповсюдникам або над-

идання Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи — орган Сектора Мистецтв НКО, Культосвітсектора ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Револ. Музик (ВУТОРМ).

№ 7—8 (25) ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ 1930 р.

ЦЕНТРАЛЬНИЙ ШТАБ ХУДОЖНЬОГО ОБСЛУГОВАННЯ МАСОВИХ КАМПАНІЙ

XVI з'їзд партії став справжнім новим Дніпрельстаном, що потужною енергією зрушив всю країну працюючих на виконання нових велетенських завдань будівництва. Відозва ЦК партії, як велетенський турбогенератор, хитнула мільйони пролетаріяту та працюючого селянства до нового нечуваного зрушення за виконання промфінпляну, на боротьбу найширшим розгорнутим фронтом, новими незнаними досі темпами.

Виробничий ентузіязм мільйонів працюючих у боротьбі за промфінплян поставив перед мистецтвом нові завдання, вимагає і від робітників мистецтва нових методів, нових форм роботи, нових темпів. Уся маса митців усіх галузів та форм мистецтва повинна стати одним з найпередовіших загонів боротьби.

Мистецтво повинно стати на боротьбу за промфінплян.

Усе професійне, самодіяльне масове та шкільне мистецтво, всі сотні тисяч його робітників повинні мобілізувати себе на цю боротьбу, стати в загальні лави будівників і всіма впливовими засобами мистецтва допомагати загальній боротьбі, вести перед, збуджувати, активізувати, підтримувати захоплення будівників, організовувати їхню свідомість.

Всі — до активности, геть аполітичність! Аполітичність мистецтва — цю буржуазну двурушницьку, лицемірну машкару — треба остаточно зірвати й викинути на буржуазний смітник.

Мистецтво — активна, політично рушійна сила. Свідомість цього вимагає викинути з мистецьких лав усе клясово вороже, аполітичне, всіх байдужих міщан, що гальмують потрібні темпи, що засмічують клясовий фронт боротьби, затушковують клясовий її зміст.

Уперше так близько сплелися завдання соціяльно-економічної перебудови з мистецькою роботою.

Життя поставило робітників мистецтва віч на віч з робітниками індустрії, сільського господарства. Будівництво Дніпрельстану й Тракторбуду, прориви в Донбасі, на транспорті, на заводах, переплянування сільського господарства, колективізація та знищення куркуля як кляси, заведення нових культур на Україні, як бавовна, соя, кенаф, — скрізь митцям є конкретна робота, скрізь митці повинні стати в передові лави.

Але тут потрібне єдине настановлення, єдиний плян роботи, чітке активне керівництво.

Щоб розпочати роботу новими ударними методами, скупчити та поєднати всі сили на роботу за єдиним пляном, життя висунуло потребу нової бойової форми керівництва. Така нова форма організації є „Центральний Штаб художнього обслуговання масових кампаній" при НКО. До складу Штабу входять всі організації, що провадять масові кампанії зв'язані з їхніми завданнями, а також всі творчі організації письменників, артистів, композиторів та художників.

Центральний Штаб у своїй роботі здійснює безпосереднє керівництво всіма практичними художньо-масовими заходами, що зв'язані з кампаніями: розробка репертуарних та методичних матеріялів, посилка на місця художньо-інструктивних і театральних естрадних бригад, самодіяльних гуртків, професійних театрів, бригад учбових закладів та шкіл, використання кіна та радіа, підпорядкування задачам роботи сельтеатрів, гуртків у будинках колективіста, сельбудах. Центральний Штаб виробив такий плян роботи кампаній на ударний квартал до 1/I 1931 р.

А. Кампанії календарні

1. „Свято врожаю" та „День колективізації" (15-25/X), 2. Уборка врожаю—техкультури (жовтень міс.), 3. Осіння засівна кампанія (жовтень м-ць), 4. Жовтневі свята (7/XI), 5. Перекоп (10/XI), 6. 1905 рік (грудень), 7. Антирелігійна (грудень), 8. Перевибори сільрад (грудень).

Б. Кампанії, що провадяться протягом усього кварталу

1. Хлібозаготівлі, 2. Промфінплян, 3. Популяризації рішень XVI партз'їзду, 4. Лікнеп, політехнізація шкіл, загальне навчання, 5. Фінкампанії: паї, позики, страхові внески, повернення кредитів, сільгоспподаток, самооподаткування, 6. ТСО-Авіяхем (дирижабль), 7. Колугода, 8. Народнє здоров'я: а) пропаґанда постанови ЦК про роботу Наркомздоров'я в реконструктивний період, б) Жовтень та охорона здоров'я; в) черевний тиф, дифтерія, 9. Весняна засівкампанія (підготовка), 10. Організація нової могутньої хвилі колективізації, 11. Культпохід на Донбас за постановою ЦК КП(б)У від 2/X 1930 р.

Цей плян необхідно довести до кожного району, до кожної мистецької організації, до колгоспу, села, кожного художнього гуртка, до кожного члена останнього. Його треба виконувати за комплексною системою. Основні моменти масових виступів: популяризація рішень XVI партз'їзду та головні кампанії—хлібозаготівля, сівба та боротьба з проривами. Усі інші кампанії все це переплітають та доповнюють, так своїм змістом, як і організаційними заходами.

На всі ці кампанії Центральний Штаб організує видання та посилку на місця допоміжних матеріялів інструктивно-методичних і художніх театрально-естрадних матеріялів, нот, плякатів.

Виконання пляну, як і вся робота Центрального Штабу, може розгортатись тільки на основі масової самодіяльности та найактивнішої підтримки найширшої маси низових робітників. А тому завдання всіх музично-творчих організацій та окремих творців активізувати свою творчість і плянувати її за загальними плянами Центрального та місцевих штабів, сприяти роботі районових та міських Штабів художнього обслуговання масових кампаній.

Активною участю в роботі штабів, масовою організацією бриґад, інструкторів, участю в культпоходах, святах, боротьбою на проривах—в копальнях, шахтах, заводах, в цеху, в робочій їдальні, в колгоспі, на полі, на буряках—музичне мистецтво дасть нову пісню, нову музику для боротьби на фронті велетенського будівництва соціялістичної індустрії та нового життя, музичне мистецтво активізує мільйони будівників і кликатиме її до нової активности та перемог звільненого пролетаріяту, як колись кликало в революційні та військові бої, створюючи невмирущі гімни революції та боротьби поневолених.

МИКОЛА СКРИПНИК

ЗА ПРОЛЕТАРСЬКІ ШЛЯХИ МУЗИКИ [1]

Відкриваючи третій пленум Ц. П. ВУТОРМ'у, голова пленуму тов. Альтшулер сказав, що цей пленум мусить бути історичним. Я гадаю, що **дійсно на нашому музичному терені чиняться такі події, що гідні назви історичних.**

Зараз ми маємо на Україні три всеукраїнські музичні організації ВУТОРМ, АРКУ та АПМУ,—організації з різними настановами, що починають досить гостру поміж собою боротьбу. Боротьба лише починається, вона охоплює все нові галузі, все нові питання, переходить від одного питання до другого з усе більшим загостренням. Тому треба усвідомити собі, які причини, які лінії цієї боротьби і які її перспективи? Іншими словами, перед нами повстають питання про перспективу нашого музичного процесу, про його річища, про його завдання і зв'язок з цілокупним українським культурним процесом, як нерозривної складової частини соціялістичної перебудови країни, що ми її проводимо.

Я мав нагоду бути присутнім підчас народження ВУТОРМ'у, будучи в 1928 році на II-му з'їзді Т-ва ім. Леонтовича [2], коли й було проведено цю його реорганізацію. Тоді організація ВУТОРМ поставила собі завдання проводити на музичному терені загальну лінію пролетарської культури, поставити музику під ознаку пролетарської культури, служити музикою завданням пролетарської кляси, вести творчу музичну роботу в соціялістичному напрямку.

Так у промовах було тоді сказано, такі завдання було тоді поставлено.

А 1928 року восени з ВУТОРМ'у виділяється АРКУ, а 1929 року з АРКУ виходить група і організується АПМУ.

В чому причина?

На мою думку, причиною теперішніх суперечок, дебатів, розходжень на музичному терені є важливі питання про нові завдання музичного процесу. Організація ВУТОРМ'у 1928 р. була підсумком попередньої проведеної роботи: внутрішньої боротьби проведеної в Т-ві ім. Леонтовича й позбуття багатьох прикмет невластивих радянському мистецтву. Організація ВУТОРМ'у, на мою думку, означала перехід основних кадрів музик з позиції існування **в** радянській республіці на позицію існування **для** радянської республіки. Це був, клясовою мовою сказати б, перехід з позицій дрібної буржуазії, яка мирилася з існуванням радянської влади, хоча з нею не примирилася, на позиції **співпраці** з радянською владою, на позиції пролетарської кляси.

Я не хочу нагадувати шановному товариству всіх тих фактів і явищ, що бували в старі часи існування Т-ва ім. Леонтовича. Просвітянський характер осередків Т-ва на місцях, на мою думку, не підлягає сумніву. Як Одеська Філярмонія була знаряддям для ліберальної російської інтелігенції мобілізувати свої сили, користуючися музичним тереном, для впливу на трудящі маси Одещини, так на мою думку, гуртки Т-ва ім. Леонтовича на місцях були знаряддям для певних дрібно-буржуазних українських націоналістичних груп.

З'їзд Т-ва ім. Леонтовича, реорганізація його у ВУТОРМ були важливим переламом в історичній перспективі, важливим фактом української радянської культури. **Заснуванням ВУТОРМ'у підсумовано проведену роботу, завершено пройдену добу,** Але життя ставило нові питання. Залізними кроками йшло вперед економічне життя, наставала нова доба життя нашого народу. Перехід від відбудового періоду до перебудовчого, реконструктивного періоду датується саме 1927-им роком.

А завдання ВУТОРМ'у? А плятформа ВУТОРМ'у? А його перші постанови?

Вони й були **підсумком попередньої доби, вони характеризували завдання, лінії, напрямки що ними йшла музична українська культура в попередню історичну добу розвитку нашого народу, в добу відбудовчу, коли ми відбудовували своє господарство, поруйноване в імперіялістичній і громадянській війні.**

З того часу відбуваються величезні процеси у цілому житті нашого народу. Куди б ми оком не кинули, всюди відбуваються ці величезні процеси. **Проходить зміна настановок у всіх галузях життя, у всіх галузях культури. Цілий український культурний процес набуває нового значення, нового змісту, нового обсягу.** Пересунулась вісь нашого життя, і компас дивиться у нас на інший полюс. На арену життя підходять нові сили, які і складають основу нового українського культурного процесу.

Питання кадрів поставлено перебудовчою добою у всю широчінь. Для України в цю п'ятирічку це означає—1.000.000 нових робітників. Це означає—біля 100.000 нових інженерів, фахівців різних галузей роботи, це означає нові десятки тисяч, а говорячи круглo 100.000 робітників освітнього терену, не говорячи про нові кадри машинізованого сільського господарства, де потрібні теж нові кадри робітників спеціялістів.

Ідуть на старі реконструйовані й на наново збудовані заводи сотні тисяч і мільйони нових робітників. Безробіття все поглинається розвитком індустрії. Приходять нові сотні тисяч і мільйони нових пролетарів з села. Вони прийдуть в міста на фабрики й заводи, принесуть з собою українську мову, українізують міста, принесуть свою психологію. Вони складуть нові кадри, вони складатимуть новий попит, нового споживача всіх культурних цінностей. **Тут нова база цілого українського культурного національного процесу. Ми знаходимось у великій добі зміни клясового й соціяльного підґрунтя всіх культурно-національних процесів.** Кінчається переважний стан попередніх чинників українського культурного процесу. Кінчається смуга літературщини й театральщини в нашій культурі. Старі наші українські кадри—це здебільшого люди, що вийшли з кляси середньої й почасти дрібної буржуазії. Нині кінчається монополія старого інтелігента. Нині підходять нові сили, перебудовується український процес, виростає в багато разів роля й значення праці письменника, музики, театраль-

---

[1]) Промова на III пленумі ЦП ВУТОРМ'у в Києві 15-V 1930 р. Подається у дещо скороченому викладі.

[2]) 26—28 лютого 1928 року у Харкові.

вого робітника—всіх чинників пролетарської культури, та тепер суть українського національного процесу не в кооперативі, літературі, театрі, музиці тощо, а в фабриці, в заводі, в колективі. **Тепер Дніпрельстан визначає суть і шляхи української культури незрівняно більше, ніж до того театр чи література, бо в нас і література і музика нині мають своєю базою Дніпрельстан, колгоспи, нові фабрики й заводи, нові мільйони пролетарської кляси і бідняцько-середняцького селянства.**

Величезні процеси проходять, проходить реконструкція українського національного питання, зміна його суті, взаємна перестановка всіх складових частин, всіх чинників українського культурного процесу. Потрібна переоцінка всіх цінностей, потрібна нова розстановка сил, треба виявити місце, значення, напрямок і нові завдання для кожної галузі культурного процесу за доби соціялістичної реконструкції нашої країни. Тут є причина всього того, що діється на музичному терені. Повстає велике питання про шляхи, завдання й напрямки українського музичного процесу за реконструктивної доби, повстає нове, нез'ясоване, невиявлене, незаналізоване ще завдання, де треба шукати, де треба знаходити, де треба для цього працювати. **От на цьому самому, на базі цього і з причини цього виникають ті суперечки, ті розходження, та боротьба. Український музичний фронт, робітники музики, зараз вирішують для себе ці великі питання, виявляють собі те, які саме завдання має й мусить мати український музичний процес в реконструктивну добу.**

Тепер мало сказати, що ми хочемо працювати в непосередньому зв'язку з будуванням української культури національної формою й матеріялом і пролетарської суттю, що ми хочемо служити соціялізмові, що хочемо музичну роботу поставити під ознаку пролетарської кляси. Цього мало! Це — пройдений щабель історичного розвитку. Тепер треба уявити собі, як само, чим саме, якими шляхами виконувати ті завдання, що нам ставить новий період нашого цілого культурного й господарського розвитку. І коли це питання досить складне для терену літературного, коли це питання складне в теоретичній галузі економічної і історичної науки тощо,—а воно скрізь стоїть,—коли це питання є складне для образотворчого мистецтва, то тим складніше це питання для тої галузі культури, що її можна було б назвати альґеброю культури—для музики.

Чи питання вже розрішено? Чи виявлені й знайдені шляхи, чи виявлені завдання? На мою думку, ще ні, на мою думку, робота лише починається, лише починають намацувати шляхи. Головні питання ще не розрішено жодною організацією, ні ВУТОРМ'ом, ні АРКУ, ні АМПУ. Треба ще їм усвідомити собі свої завдання у сучасну реконструктивну добу.

Візьмемо який - будь терен музичної культури, щоб побачити, як стоїть питання.

Першим найважливішим питанням стоять питання про минувщину, про нові музичні завдання, про попутника.

Питання минувщини зараз стоїть у всю широчінь. Життя розвивається лише діялектично, лише шляхом протиріч, лише негуючи старе і виявляючи себе в нових формах. Питання про минувщину стоїть перед нами подвійно: про клясичну музику світову та про стару українську музику. Я нагадував вам слова тов. Блакитного з 1924 року. Він серйозне й важливе зненувачення поставив тоді робітникам музичного терену й робітникам Т-ва ім. Леонтовича—в етнографізмі музичному, у вузькому націоналізмі етнографічного ґатунку, у невідірваності від церковного характеру й змісту музики й указував на початки перелому, що тоді почали визначатися. Чи переборено ж ці хиби, чи розірвали ми з цим минулим, чи ні? Я гадаю, що краще навести приклад. Укажу лише на один з недавніх творів (подавати імення не моє завдання): хороші революційні слова про переоране колективом поле супроводить музика, яка трохи нагадує церковний спів; пісня про соціяльно-економічну реконструкцію села, а спів відбиває стару церковну гармонію. Візьмімо інший приклад — збірку єврейських пісень, що недавно вийшла і на яку було вміщено рецензію в газеті «Комуніст». Ці пісні теж саме відбивають релігійні мотиви. Нещодавно вийшла брошуркою збрка «Комунівській засів», знов таки серед тих пісень такі, що відбивають спів церковний.

Ми знаємо, що «Марсельєза»—гімн революційної буржуазії XVIII віку—мала революційні слова, а мотив взятий з церковної ораторії. Така «мімікрія» [1]) музичних мотивів буває. Кожна кляса, що підіймається до життя, бере культурне майно у свого попередника й часто-густо використовує його для себе.

Так оту «Марсельєзу» й було складено на мотив церковний, та перероблено і цілковито на новий темп і настрій. Та ніяк не можна, на мою думку, визнати, що основна лінія музики за доби соціялістичної реконструкції є пристосовання старих церковних співів. Очевидячки, тут вино нове, молоде вливається в старі міхи й тим самим утворюється невідповідність.

Візьмемо другу проблему, поставлену тов. Блакитним,—про етнографізм у музиці. Чи вижили ми етнографізм націоналістичного ґатунку? Чи розв'язано питання про революційність у музиці? Досить поширене є оттаке розуміння революційности музики: «коли музика написана на революційні слова, то вона революційна, і навпаки, коли написана на контр-революційні слова, то контр-революційна, а де нема явно контр-революційних і нема революційних слів, є нейтральність». (Мені передавали, що одна наша досить висока інституція—наш Вищий Музичний Комітет буцім то провадив таку класифікацію. Я цього, правда, не перевіряв).

Ну, хіба можна, товариство, визнати за скільки небудь правильну, за скільки-небудь обґрунтовану таку кляcифікацію? Ні, не можна, бо це значить визначати музику лише словами, на які її написано. Це значить відрікати внутрішній сенс у самій музиці, коли вважати, що музика є лише ілюстрація до слів. Це значить відрікатися від визнання того, що **в самій музиці** може бути революційність, що **сама музика**, може йти різними шляхами.

Я вважаю, що правильно повставати проти такого механічного ставлення до розуміння революційного музичного мистецтва.

Але дозвольте, товариші, далі поставити друге питання—про саму революційність у музиці. От

[1]) Мімікрія—властивість деяких тварин та комах міняти з метою захисту себе своє офарблення чи форму на подібні до оточення.

АМПУ зараз виступає, кажучи, що напрямки революційности та зміст її можуть бути різні, бо в певному сенсі, в певному обсязі революційний, наприклад, і дрібний буржуа, коли він співпрацює з пролетаріятом.

Якими шляхами йти треба? Чи можемо обмежитись лише завданням—творити музику революційну?

Зрозуміло, ні! Треба поставити питання про те, **щоб віднайти те своє, що мусить мати музика для сучасної реконструктивної доби, що її споріднює з реконструктивною добою, знайти в музиці те, в чому виявляються сучасні величезні історичні процеси нашого народу.**

Питання про клясовість музики поставити можна і треба. А це значить—поставити питання про оцінку нашої музичної минувщини не лише за ознакою її етнографізму, чи близькости до релігії а за ознакою революційности її клясового змісту, її зв'язку з внутрішніми процесами й суттю реконструктивної доби.

Коли брати питання про клясичну музику, то неможна ніяк обійтися без анекдоту, анекдот бо занадто яскравий; він відомий напевно всім. В одному з інститутів Харкова в день роковин смерти Леніна один зі студентів заграв «Жалібний марш» Шопена. Проректор виступив із заявою, в якій вибачався перед публікою за те, що було припущено в інституті в роковини похорону Леніна виконати «занепадницьку» п'єсу. Але товариші, я був присутній на похороні Леніна, і там у білій залі Будинку Союзів грали теж «Жалібний марш» Шопена.

Дехто хоче провести таку переоцінку цінностей, щоб за ознакою занепадництва розкатегорити всіх музичних клясиків й визнати лише деяких з них, як от Бетговена та Мусоргського. Наприклад, декларація НМПУ говорить, що з старої творчости для сучасного сприйняття надається лише творчість епохи революційної доби буржуазії, яка відповідає революційним почуттям і завданням сучасної революційної кляси — пролетаріяту.

Чи можна погодитись з цим? Ніяк. **Проти таких спрощувальних поглядів, на мою думку, треба вести одчайдушну запеклу боротьбу.**

Клясова оцінка музичного твору конче потрібна. Треба розуміти клясове підґрунтя кожного з попередніх історичних напрямків музики аж до Бетговена, італійської музики, Ваґнера й т. інш. Але це лише перший крок. **Поцінити музику клясово, виявити клясові історичні коріння її—це лише опреділити свою історичну оцінку, але далі ще залишається невирішеним завдання,** що його не ставить собі наприклад АМПУ: **як же цю спадщину, що історично належала буржуазії, поміщикам, дрібній буржуазії—не нашим клясам, нам використати.** Це завдання залишається в повній мірі в силі, скільки б ми не виявляли історичне клясове підґрунтя, що на ньому базовано було виникнення чи розвинення тої чи іншої музичної школи. Із того, що музики XVIII віку були музиками панівної тоді кляси поміщиків-феодалів, для нас виникає лише одне—історичне пояснення, але нам треба знайти методу їх використання. Проте, відповіді на питання про методи використання старих музичних досягнень не дають нам і ті, хто зараз висуває—і правильно висуває—завдання клясової оцінки старих музик. Їх треба виявити, їх треба вивчити, бо інакше може статися таке, що буде не використання нами духовної спадщини буржуазії, а захоплення нас у полон ідейних впливів буржуазії. **Нам треба не відволікатися від проблеми простою клясовою оцінкою клясового походження, клясових корінніє тої чи іншої музичної школи, а шукати й віднайти, як нам організувати роботу так, щоб усе було використано нами в повній мірі для революції.**

Так само, як відносно клясиків, взагалі стоїть питання і щодо українських клясиків і щодо народньої музики. Невірним і неправильним є протиставлення, з одного боку музичної народньої творчости, а з другого боку музичної творчости ґраніш панівних клясів феодалів, поміщиків і буржуазії. Пролетарська кляса не є селянською клясою, вона має свої окремі риси, окрему психологію, свої клясові шляхи, що ними веде за собою всю пригнічену людність. Дорівнювати пролетарське мистецтво народньому мистецтву попередніх віків, це означає підпорядкувати пролетаря селянській трудовицькій психології взагалі, а ми прихильники пролетарської, а не трудовицької партії. **На народню музику, на народню творчість ми так само дивимося, як на історичну спадщину, що її треба взяти пролетаріятові й використати.**

Але, на мою думку, яке б важливе місце не займало питання про музичну спадщину, про клясиків, про минувщину, в сучасних дебатах і в суперечках різних організацій та осіб, на мою думку, це є лише авангардні бої. Спір не в цьому, не цією лінією він піде. Суперечки йдуть, власне, **про сучасну музику, про музику сучасних капіталістичних країн і про нашу музику,** яка властива і повинна бути споріднена нашому загально-культурному процесові.

Коли виникло питання про постановку у нас опери Вахнянина «Купало», я мушу зазначити це, — від наших музичних кіл довелося, тоді зустріти досить гострий опір. Це «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», а в історичному дослідженні можна бути безсторонним і одвертим. Довелося тоді збалтувати Харківську оперу, примусити її, щоб вона поставила оперу «Купало», і досить таки з великим опором її поставили. Одні казали, що ця музика не властива сучасній добі, що вона побудована на співі «бельканто», в лагідних настроях протилежних сучасній добі з тими клясовими протиріччями, які відбиваються в музиці іншими темпами, іншими загостреними звучаннями, тембровими сполученнями тощо. Однак, публіка на оперу «Купало» прийшла, хоча її сучасною визнати ніяк неможна. Сучасні композитори такої опери, такої музики напевно не пишуть. Темпи життя стали інші й палітра музичних фарб тепер значно ширша. Лагідний, спокійний, індивідуально поставлений процес селянського, сільського життя і загострений, внутрішньо-протирічний, жвавий темпами процес життя пролетаріяту різниться між собою. **Той процес сільського життя і знаходить відбиток у спокійних звучаннях і темпах селянської пісні.** Але пролетаріят розуміє, вміє розуміти й підтувати ці сільські темпи. **Пролетаріят повинен бути різнобічним, щоб розуміти селянське життя й селянські почування для того, щоб вміти селянство вести великими шляхами соціялістичної перебудови.**

В музиці можна намітити такі шляхи. З одного боку **шлях консонансів, лагідних темпів, шлях звукосприймання, властивий т. зв. клясичній музиці, базований на докапіталістичній економіці, на її темпах. Сучасна музика вживає**

й дисонанси, що являють собою вираз, на мою думку, внутрішніх соціяльних протиріч і рівнобіжно деструктує ладову побудову (автональність), що є, на мою думку, вираз анархістичного стану капіталістичного світу.

Джаз-банд, музика дикунів, музика первісної людини, став музикою сучасного капіталістичного світу. Я кажу не про самі мотиви, не про специфічні риси складу джазбандової оркестри,—я кажу про цілий музичний напрямок джаз-бандівського ґатунку,—про репертуар, про стиль музичної творчости для джаз-банду. **Це є розірвані конвульсії, де все не зв'язане між собою, все внутрішньо протирічне, все підпорядковано лише одному завданню—виявленню індивідуальности даної людини, а поряд — і задоволення, здебільшого, хоробливої еротики.** Такою є музика капіталістичного світу: лишаючи одиницю з її почуттям на тлі загальної анархічної незв'язаности, користуючися цими суперечностями, виявляє себе музичною мовою. **Джаз-банд, на мою думку, являє собою музичну суть сучасного анархістичного капіталістичного світу.** Справа не в суперечностях, суперечності властиві цілому клясовому суспільству, саме пролетарська кляса усвідомлює цю суперечність і свідомо йде шляхами клясової боротьби. Але справа йде про внутрішню суцільність музичної творчости. Справа в тому, що музичний твір відображує процеси життя зі всіма його зігзагами і протиріччями. Це опреділює певну внутрішню—не скажу—гармонію музичного твору, а суцільність, іноді суперечливу. Іноді дисонансом кричить ця суцільність. Музичний твір мусить її виявляти і давати певний вираз об'єднаности внутрішніх протиріч.

Коли ж ми візьмемо музику капіталістичного світу, то там ми знайдемо вираз усіх соціяльних рис, властивих анархічному капіталістичному світу, його — розірваність, необ'єднаність внутрішніх протиріч. **Звук-шум набуває в музиці значення самомети, творчі процеси відбиваються в музиці однобоко не як емоціонально-звукова суцільність, а лише як звуково-шумові сполучення (фотографічність).**

Такі, на мою думку, риси сучасної музики капіталістичного світу.

Ми свої шляхи визначаємо передовсім тим, що вони не можуть бути шляхами інших клясів, інших епох, інших соціяльних основ. Передовсім неґація повинна бути.

Поставимо собі питання, що у нас діється на музичному терені? На мою думку, у нас є і риси докапіталістичної музики, і риси властиві музиці капіталістичного світу.

Візьмемо хоча б такий випадок як передача в музиці відображення творчих виробничих процесів. Наша музика хоче йти шляхами революційними, клясовими, хоче виявити творчі сучасні процеси й бере завод. Це метода не нова. Візьмемо, наприклад, стару «Кузню в лісі». Але можна по різному підійти до виявлення творчих виробничих процесів: **брати виявлення, висвітлення творчих процесів у звуках або взяти з цих виробничих процесів лише шумовий бік. Оцей, останній шлях — не наш.** Я мушу сказати, що, наприклад, Мейтус в одній частині свого твору [1]) бере лише шумові риси і тому, мені здається, збочує на виявлення тільки шумового боку виробничого процесу відірваного від цілокупности процесу. Один шум виробничого процесу ніяк не виявляє ще його суті, — це лише одна ознака виробничого процесу. **Виробничий процес виявляє себе не лише шумом і звуком, а й специфічним ритмом і настроєм. Уловити звук, передати настрій і внутрішню характеристику виробничого процесу — це трошки більше, аніж шумом зфотографувати виробничий процес.** Я не кажу про весь твір Мейтуса, бо, на мою думку, він у цілому йде в нашому річищі, але певні збочення, певні риси цього у ньому є.

Товариство, в літературі ми пережили час, коли письменники, відійшовши від старого етнографізму й хуторянства, стали на роздоріжжі і деякі з них потрапили на невірні «червоноградські» шляхи, що вели **від** радянської культури, **від** клясово-пролетарських шляхів в бік буржуазії й фашизму.

Ми мали в театральному мистецтві те саме. Відійшовши від старого етнографізму й побутовщини, деякі особи й деякі організації стали під загрозою збочення на виявлення в театральному мистецтві хвильовистсько-шумськистських, не наших, настроїв. Такі риси є й в образотворчому мистецтві.

Я констатую можливість цього й на терені музичному. Не в словах тут справа, а в самій музичній суті. Для музики слова — лише матеріял, лише один із способів виразу музичної суті. **Музичний твір треба поцінювати передовсім за його музичною, а не словесною суттю.**

А які наші завдання і в чому вони мусять полягати?

Я цього вам не можу сказати. Я сам не музика, не критик музичний, не теоретик музичний. Я лише можу вказати вам, що ці завдання стоять перед нами, як рівно ж можу сказати вам, яким у сучасний мент, на мою думку, не може бути наше клясове мистецтво.

Основне завдання нашої музичної творчости повинно полягати в піднятті творчої спроможности, життєздатности, боєздатности і працездатности пролетаріяту, проти звуженого підходу до завдань музичної творчости, що звужує її лише до вузько-виробничих завдань, проти залишків «пролеткультизму», «урезмузизму», які ведуть до відмовлення від усієї спадщини попереднього розвитку людства і до користування лише тим, що виробить сам робітник, сам пролетар. Боротьба проти збочення на бік культури й музики, властивої суттю капіталістичній епосі, анархічної, внутрішньо протирічивої, розбещеної, деморалізованої, і боротьба за те, щоб віднайти форми, шляхи й методи виявлення музикою, музичними засобами суті та властивостей сучасного великого творчого процесу. Не можна звужувати цих завдань, які стоять перед пролетаріятом. Пролетаріят завойовує собі **ввесь світ, всі форми життя, а звуження пролетарської культури, обмеження її — це є вихолощування пролетарської творчости, це є обмеження його творчої спроможности, його працездатности, життєздатности й боєздатности.**

Зараз це питання стоїть гостро. На 2 роки відстала музична суспільність од поточних завдань. Запізнення сталося, але це не лише в музичній ділянці. Взагалі культурний терен, як і освітній терен, зараз повнотою виявив себе як функцію основних творчих господарчих процесів, що від-

---

[1]) Сюїта «На Дніпрельстані» (1929 р.).

бувають в країні. Лише тепер, наприкінці другого року нашої перебудовчої п'ятирічки, проводимо ми і реконструкцію культурних процесів.

Лише прискореними темпами ми зможемо провести цю велику роботу, яка стоїть перед нами на музичному фронті. І саме наслідком цього відставання і є велика потреба **прискорити темпи**, і в цьому — **причина цієї гостроти боротьби, що точиться тепер.** Загострення питань про неклясову музику, про контр-революційну музику тощо, які тепер зустрічаються, на мою думку, будуть дедалі зустрічатися ще більше.

Дещо торкнуся питання про попутників. Мені 3-4 дні тому довелося говорити про цю проблему в своїй промові на з'їзді письменників «Плуг». Я дозволю собі повторити те саме й тут, оскільки це можна пристосувати до музичного терену. Проблема попутника змінила своє значення, свій сенс, стала іншою.

Серед попутників були і Слабченко й Панченко [1]); вони були у ВУТОРМ'і, вони вели свою роботу й використовували ВУТОРМ так само для своїх завдань, як Єфремов використовував ВУАН, як Дурдуківський використовував товариство педагогів, як Іваниця й Дога використали нашу Наркомосівську комісію підручників та Упрсоцвих для видання своїх підручників.

Нам всетаки треба поставити питання про те, що вони йшли певними шляхами до певних завдань, а ми з вами, виходячи зі своїх завдань, зі своїх поцінювань, не зуміли нічого розпізнати. Як же це сталося? Значить мірило було недостатнє! Значить плятформа була дахом, що під ним можна було вести й таку роботу, яку вели Слабченко й Панченко. Значить треба будинок перебудувати: деклярацийну плятформу — наш будинок — треба так збудувати, щоб ті, з ким ми працюємо, не могли словесними заявами про свою згоду прикрити свій протилежний ворожнечий нам напрямок. Це цілковито відповідає завданням, що стоять перед нами.

На музичному терені так само, як і на терені технічних фахівців питання про лояльність стало тепер руба. **Лояльним тепер не можна бути,**— замість праці в Радянській Республіці стоїть завдання — працювати **для** Радянської Республіки; замість праці з пролетаріятом — працювати **для** пролетаріяту. Так міняються настановки, так міняються завдання і тому так міняється і розуміння попутника.

Тепер не можна миритися з поняттям попутника, як людини, що лояльно ставиться до радянської влади і згоджується працювати з пролетаріятом. Під таким дахом, під такою фірмою, за таким сертифікатом до нас прийшло багато контр - революційного чужого багна. На мою думку, треба так побудувати плятформу, щоб поняття «попутник» не стало ліцензією на ідеологічно ворожу нам контрабанду.

Але, товариші, треба ставити питання: кому попутник і в чому попутник. Про попутника сказано в резолюції ЦК ВКП(б) про літературу від 1925 року й у дальших резолюціях ЦК КП(б)У. Але ці резолюції писала комуністична партія для себе, вона говорила про попутників комуністичної партії, про попутників пролетарської кляси, про попутників, супутників, спільників, співпрацівників творчого процесу соціялістичної перебудови. Так, і лише так треба розуміти попутника. Попутник це не той, що співпрацює з певною літературною, театральною чи музичною організацією. Тоді це попутник цієї організації, а ми говоримо про попутника клясового. Не можна ніяк погодитися з тим, щоб будь-яка організація художня чи музична визначала, що ось вона є повноважний представник пролетарської кляси на те, щоб творити в певній галузі творчости, а решта — або вороги, або, оскільки вони, не входячи в дану організацію, співпрацюють з нею, попутники. Це перекручене поняття «попутника». Це попутник даної організації, а **ми говоримо про попутника великого процесу соціялістичної перебудови, твореної і керованої пролетаріятом. Попутники це ті, що прийшли з інших кляс, не з пролетаріяту й селянства, а переважно з дрібної та середньої буржуазії, а тепер перебудували свою роботу й хотять працювати з пролетаріятом, для пролетаріяту, пролетарськими методами.**

Дозвольте мені зазначити, що ті організації, які зараз існують і ведуть між собою змагання, своїми настановками хотять стати в річище соціялістичної перебудови нашої країни, хотять визначатися всіма ознаками, віднайти нові шляхи. Але, **на мою думку, жодна з них ще не знайшла цих нових шляхів,** — ще старого є багато.

У вашому проекті деклярації, що я його сьогодні одержав, в цьому проекті ідеологічної плятформи ВУТОРМ'у багато чого немає—немає основних проблем про методу використання минувщини, про ставлення до музичної суті капіталістичного світу, не поставлено питання про шукання нових шляхів художньої оцінки музичних творів за їх музичною суттю і клясовою ознакою. Коли взяти деклярацію АПМУ, я мушу сказати, що там багато питань поставлено, але відповіді або немає, або схема заміняє собою аналізу. Бажання є, клясові настановки є, але ж художнього, музичного виявлення ще немає. Про АРКУ я казав, що це організація, так би мовити, середуща. Я гадаю, що перед нами стоїть стільки завдань, що **соціялістичне змагання 3-х музичних організацій нам не пошкодить,** а що у декого пух і пір'я полетять—ну, що ж — пожалкуємо так по-людському і побажаємо, щоб у них теж кігті були гострі і щоб вони загострювали й свої принципові творчі настановки. За це треба **принципово боротися, боротися ще більше художнім твором, показом, витвором, аніж словом.**

Словесна передача, критичне оформлення, принципова аналіза художніх творів — конче потрібні. Їх у нас майже зовсім немає, марксівської музичної критики у нас ще менше, аніж літературної й театральної. Але **вважаю за основне, щоб доказ правильности позицій ішов не тільки критичним творчим словом, критичною клясовою аналізою, а щоб ішов творчістю музичною, музичним словом, музичною суттю, переводячи показ і доказ тих течій, які є.**

Покищо наші організації **музично** ще не оформились. **Музичної різниці** ще не виявлено. Вона намічається, певні ознаки є. Це добре, цього треба бажати, бо тоді буде **соціялістичне змагання різних художніх музичних шкіл.**

Дозвольте мені кінчити двома побажаннями.

Перше — побажання **непримирености, принципової творчої непримирености у визначенні шляхів і завдань музичної творчости в сучасну**

---

[1]) Підсудні по процесу СВУ.

реконструктивну добу, — без еклектизму в принципових настановках. Більше чіткости й ясности, більше клясової непримирености в принципових настановках щодо завдань і шляхів у сучасну реконструктивну добу.

Друге побажання: віднайти способи використання старої спадщини. Покищо їх немає. Український музичний процес, як складова невід'ємна частина творення українського культурного процесу в цілому, мусить себе віднайти, себе усвідомити. Він був у свій час, як процес національний з відзнаками етнографізму, з відзнаками націоналістичними, але ця доба минула. Заснування ВУТОРМ'у в 1928 році підбило підсумки періоду боротьби з цими настановками. Це велика, проведена нами робота. Але треба себе ще усвідомити, щоб бути не лише музиками взагалі, а творцями українського музичного пролетарського процесу. Взяти старі форми, переробити їх, взяти з музики клясичної, української народньої музики все те, що можна взяти для того, щоб тепер його новими формами й методами дати для вжитку нашій пролетарській клясі — ось завдання. Супроти нього у вас, шановні митці, є велика інерція.

І чому інерція? От, наприклад, 1928 р. на тому з'їзді, де засновано ВУТОРМ, говорили про конечну потребу ввести наші українські національні інструменти до оркестри опери, до симфонії [1]). Згоджувались? Згоджувались! і зрозуміло, не зробили.

Я не знаю чому не може бути трембіта в оркестрі? Чому може бути тромбон, а не може бути трембіта. Чому не може бути кобзи? Кажуть, що вона глуха, не дає чіткого згуку. А чому ж у симфонічній оркестрі є досить таких інструментів? А коли візьмемо кобзу конструкції Німченка, то вона звуком, тоном досить нагадує арфу. Одже можна було ввести? Але-ж не було штампу. Консерватизм остільки володіє всіма, що навіть спроби не було, щоб ввести. Як мені передавали, дехто гадає, що написати оперу з використанням таких інструментів, це значить закрити цій опері вхід на сцену поза межами нашої України, і ніхто не хоче стати в стан провінціяльного митця. Отже, український інструмент для декого є ознакою провінціялізму замість того, щоб бути засобом для виявлення властивостей української музики. Це лише приклад. Це лише один з прикладів, яких можна було б більше навести. Я вважаю, що наша стара музика може багато дати. Наші думи, наші пісні можуть багато дати для використання в сучасній музиці.

Це один бік справи.

А основне, що стоїть перед нами нині, це те, щоб відвести себе від старої просвітянської інерції й консерватизму, але й не попасти в лабети музичної творчости, що властива сучасній добі капіталізму. Віднайти своє пролетарське, визначити в музичних творах, в музичній фактурі — новими темпами, новими звучаннями, новим настроєм визначити те велике, творче, що відбувається на Україні. Тут і виробничі процеси, тут і великі організаційні процеси, тут і нові масові почуття колективної творчости. Великий простір стає перед митцем - музикою в наші часи. Невірна, неправильна думка будім то наші підходи звужують творчу волю і простір митця. В одному звужують, і тут ми непримиренні: в клясових настановленнях, в клясових шляхах. Хто хоче такого простору для себе, щоб йому було вільно працювати проти пролетарської диктатури, проти творення нової соціялістичної України, — тому у нас не місце, той для нас ворог, якими би він музичними засобами не прикривався. У нас його музичні твори звучать вороже, не по-нашому, протизно нам. Нам потрібна музична творчість, яка підносила б внутрішні творчі сили, життєздатність, творчездатність, творчі спроможности пролетарської кляси, і тим, я думаю, можна міряти кожну музичну творчість. У цьому суть. Ми можемо й мусимо поцінювати музичний твір тим, щоб він виявляв творчу суть, щоб музичні твори відповідали великій різнобарвності сучасного творчого процесу, щоб вони давали однепідсилення відчуття й почуття, посилення життя, посилення творчої спроможности пролетаріяту. Саме цим, на мою думку, може музика зробити велику послугу, велику роботу в сучасну реконструктивну добу. У нашій великій роботі великі завдання потребують і великих зрушень по всіх культурних галузях. Від вас, шановні товариші, робітники-митці, творці музичного життя, потребується велика творчість, творчість гідна великої доби, творчість, яка своїм розмахом, своєю внутрішньою силою єдности, просякненням, творчими засадами відповідала б великим завданням теперішньої великої творчої доби.

[1]) Див. «Музика — Масам» № 3—4 за 1928 р. стор. 5.

РЕДАКЦІЯ ЖУРНАЛУ „МУЗИКА—МАСАМ"

З почин „Жінхорансу" за керівництвом композитора В. Верховинця (див. лист у „М.-М". № 5/6)

РОЗПОЧИНАЄ ЗБІР КОШТІВ НА ЗБУДУВАННЯ АЕРОПЛАНА

„ЧЕРВОНИЙ МУЗИКА"

Редакція закликає всі музично-громадські організації, професійні оперні театри, музкомедії, оркестри, капелі, ансамблі, самодіяльні робітничі й селянські, шкільні, піонерські й комсомольські музично-хорові гуртки й окремих музик взяти на себе організацію цієї кампанії на місцях, своїми внесками (виторг з спеціяльних, з цією метою концертів та вистав, відрахування з зарплатні, гонорарів тощо), показуючи приклад іншим.

Гроші надсилати на адресу: Харків, Пушкінська 24, Редакції журналу „Музика-Масам", зазначаючи в переказах: В фонд будування аероплану „Червоний Музика".

Списки внесків друкуватиметься в журналі „М.-М.".

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

В ДОПОМОГУ ДИРИҐЕНТОВІ-ПОЧАТКІВЦЮ [1])

Одвідування співанок

Одним з завдань бюра чи старостату хорового гуртка та дириґента є досягти найкращого одвідування гуртківцями співанок гуртка. Один з членів бюра чи староста гуртка повинен відзначати щоразу, хто є й кого немає на співанці, і подавати ці відомості дириґентові та бюрові чи старостатові гуртка. Для цього найкраще завести певної форми контрольний аркуш або книгу. Цей контроль допоможе виправити хиби одвідування співанок і окупить працю, витрачену на реєстрацію одвідування.

Не приходити на співанки можна тільки з поважних причин, як-от: захорування, важливі родинні обставини, праця та нагальна подоріж. Але сумлінний гуртківець навіть і тоді завжди знайде змогу повідомити про причини відсутности.

Коли співець серйозно занедужав, дириґент та гурток повинні довідатися про стан здоров'я хворого товариша чи одвідати недужого. Така товариська увага й співчуття зміцнюють гурток.

Зовсім інакше треба ставитися до пропусків співанок через недбайливість чи байдужість. По першому пропускові дириґентові треба спокійно висловити докір відсутньому. Якщо це не вплине на недбайливого і пропуск повториться, то дириґент повинен зробити співакові попередження, указуючи головне на те, що відсутність гуртківця шкодить роботі всього гуртка. Суворіших заходів, скажімо, загрози виключити з гуртка, дириґент не повинен вживати сам, але передавати справу до бюра чи загальних зборів гуртка або до адміністрації закладу, при якім існує гурток. Дехто з дириґентів, роблячи це самостійно, викликали до себе нелюбов співаків.

Коли водночас немає кількох співаків і співанка йде зле, дириґент все ж не повинен гримати,—це цілком недоцільно: відсутні бо, яких це стосуватиметься, однаково лайки не почують, а присутніх вона даремно нервуватиме. При постійних пропусках співанок багатьма гуртківцями дириґент повинен свідомо поставитися до стану гуртка і виявити причини його. Дуже прикро було б, коли б виявилося, що причина полягає в справедливій незадоволеності гуртка дириґентом. Тоді дириґент повинен подати заяву про залишення ним посади.

Початок співанки

Співанку треба розпочинати точно в призначений час. На жаль, запізнювання в більшості гуртків є до такої міри звичайне явище, що можна допускати запізнення на «академічні» [2]) 15 хвилин.

Інколи і сам дириґент буває неакуратний. Цілком зрозуміло, що тоді й співаки переймають цю погану звичку. Одного разу співаки відучили свого, хоч і улюбленого, дириґента від такої прикрої звички, проте ніяк не образивши його: коли дириґент спізнився на півгодини, його зустріли демонстративним шарkотінням, як ознакою незадоволення. Затим, що це не допомогло, наступного разу, коли він прийшов, на зустріч йому линув гучний спів. Трошки незадоволений він спитав:—«Мабуть ви вже обрали собі нового дириґента?—Ні, відповили ті,—ми просто почали співанку в призначений час». Дириґент зрозумів натяк і на радість гуртківцям зробився дуже точним.

Частіше причина запізнення гуртківців полягає в загайності багатьох співаків. З такою несправністю дириґент мусить рішуче боротися, головне подаючи добрий приклад.

---

[1]) Продовження.

[2]) Ц.-т. офіційно-припустиму.

Диригент повинен з'являтися ще до призначеного часу і наказати бібліотекареві приготувати для співанки ноти. Бібліотекар передає диригентові партитуру і розкладає чи роздає окремі партії (поголосники). Тим часом пора починати співанку, і диригент зараз же починає працювати з уже присутніми співаками.

Якщо початок пропустило чимало співців, і тому вони не простудіювали свою партію, диригент на відповіднім місці спокійно зауважує:—«Ми повторимо це місце ще раз, бо **де-хто** його ще не студіював». Совісних гуртківців це повинно примусити бути ретельнішими й справнішими. Коли ж це не впливає, то бюро гуртка мусить закликати їх точно виконувати свої обов'язки по гуртку і не заважати праці останнього.

Розташування хору на співанці

Треба, щоб підчас співанки хор давав єдине ціле звучання і ввесь був перед очима диригента. Отже, співаки повинні сидіти на стільцях чи лавах, розставлених півколом, не тісно, але й не далеко один від одного. У півколі сидить тільки диригент та обіч або просто його (в центрі півкола) акомпаніятор.

Коли диригент грає сам, то рояль треба ставити в центрі півкола і так, щоб диригент сидів за роялем обличчям до співаків, щоб усіх їх бачити. З піяніном це ускладняється,—тоді краще, щоб супроводив грою на ньому хтось інший.

Співаків розсаджувати треба так: на лівому крилі півкола—сопрани 1 (1-ші ряди) й тенори 1 (дальші ряди), а на правому крилі—альти II (I-ші ряди) й баси II (дальші ряди). Праворуч I-их сопран та I-их тенорів розміщується II-их сопран та II-их тенорів, а ліворуч II-их альтів та II-их басів—I-их альтів та I-их басів.

Кожен співець повинен мати в своїй партії певне визначене диригентом місце і не може міняти його з свого бажання. Цей захід обумовлюється потребою досягти найкращого звучання, полегшує диригентові стежити за співом окремих гуртківців та за спільним звучанням.

Розподіляючи місця, диригент мусить керуватися такими мотивами:

1) На крайніх зовнішніх точках півкола, зайнятих I-ими тенорами і II-ими басами мусять бути найкращі голоси, бо їх так найвигодніше підкреслюється. Навпаки, голоси негарного, різкого тембру, ставиться ззаду і ближче до середини півкола.

2) Крайні місця між двома суміжними партіями (напр. між II-ими тенорами й I-ими басами) призначається для співаків з тривалим звуком і добрим слухом, бо непевні співаки легко губляться чуючи близько іншу партію.

3) Співаків, що співали ще мало чи непевні в співі, ставлять серед досвідчених.

4) Голоси іноді треба розділити на дві партії (як указувано вище—2 сопрано, 2 альти, 2 тенори, 2 баси), отже кожен голос диригент розподіляє на праву й ліву частину, щоб завжди вищі ноти співала ліва частина, а нижчі—права, бо так вірно (в просторові) утворюється багатоголосний акорд від II-го баса й II-го альта до I-го тенора й I-го сопрана.

5) Особи з кращою мімікою й постаттю повинні стояти в перших рядах. Коли хтось хоче бути в першому ряді, то він мусить цілком відповідати цій і іншим з указаних вище вимогам.

Коли диригент вивчив звучання й інші вимоги, що їх зазначено, як потрібні для розташовування хору, тоді малюється таблицю, де місце кожного співака точно визначено, і її вивішується в кімнаті для співанок. Цим закінчується розташовування хору й встановлюється певний порядок.

Підчас співанок треба додержувати повного спокою та уваги. Диригент не повинен допускати, щоб підчас його праці з однією партією, інші голосно розмовляли, ходили і т. д., бо цим зневажається працю товаришів і диригента і знижується продуктивність її. Ті, інші, партії повинні стежити за працею, бо здебільшого зауваження диригента, особливо щодо вимови, дихання, інтонації та виразности, так само потрібні і їм, то їх не треба буде повторювати кожній партії.

Палити тютюн треба забороняти на весь час співанки, а особливо в кімнаті, де відбувається співанки, бо паління під час роботи голосників (при співі) особливо шкодить голосові.

Треба пояснити співакам і шкоду для голосу й усього організму від алькоголю (горілка, вино, пиво).

Після співанки звичайно гуртківці не розходяться зразу (при холодній погоді це навіть зле, бо горло при співі розігрівається), а лишаються посидіти й порозмовляти в справах гуртка. Диригент не повинен уникати чи нехтувати такою розмовою, а навпаки, теж лишатися,— це ще більш наближає його до співаків і зміцнює товариські гарні відносини.

Ф. Ешвайлер
(з німецької)

ОРГАНІЗАЦІЯ Й РОБОТА ДУХОВИХ ОРКЕСТР *)

Добір гуртківців та купівля інструментів

На жаль організація духової окрестри, як ніякого іншого самодіяльного мистецького гуртка (скажімо, хорового, тощо) вимагає перш за все немалих коштів на придбання інструментів. Навіть для самого малого складу з 5-8 осіб потрібно не менш, як 1200—2000 карбованців. Але. беручи на увагу велике організуюче значення духової окрестри, ці витрати не можуть бути перешкодою до організації гуртка,—головне тут—бажання, ентузіязм ініціяторів та підтримка їх з боку правління клюба і всього культактиву.

Інструменти можна придбати в Ц.Р.К., КМП або в «Укрфілі» в кредит на 4-5 місяців, при чому готівкою треба внести тільки 25% усієї суми; крім того в ЦРК вартість інструментів можна сплачувати сільсько - господарськими продуктами (натурою) [1]).

Таким чином маючи 400-500 карб. чи відповідну кількість сільгосппродуктів, вже можна замовити потрібні інструменти й почати організацію гуртка.

Для вербування членів гуртка треба вжити всіх заходів, а саме: 1) повести широку усну аґітацію; 2) вивісити окремі об'яви з чистим аркушем паперу для запису охочих; 3) випустити окремі статті чи навіть цілий стінчасопис, присвячений організації гуртка; 4) зробити спеціяльні доповіді на загальних зборах, приблизно за такими темами:

а) музика має велике значення в справі організації клясової свідомости трудящих, допомоги соціялістичному будівництву й оформлення побуту трудящих.

б) праця в музичному гурткові розвиває слух, почуття ритму, музичну пам'ять;

в) гуртківець-музика навчається володіти музичним інструментом і дістає, таким чином, додаткову спеціяльність;

г) індивідуально це зробити важко, а колективом легко й безкоштовно;

д) крім того, робота в гуртку має велике громадське значення.

Коли буде вже достатня кількість тих, що бажають працювати в гуртку, треба зробити добір гуртківців, переглянувши їхні *фізичні дані.* Тут треба дивитися, щоб у кожного були цілі передні зуби, щоб не були попсовані губи, щоб були цілі пальці правої руки для мідяних і обидвох рук — для дерев'яних інструментів, а головне, щоб легені були здорові. Тих, що мають товсті губи, призначати на великі інструменти (бас, баритон).

Другим критерієм для добору гуртківців мусять бути *дані музичні.*

Їх можна виявити таким чином. Треба за фортепіяно або іншим інструментом, чи за голосом керівника *випробувати слух* гуртківця, даючи йому окремі ноти чи невеличкі мотиви, які він повинен повторити.

Коли хто не проспіває правильно жодної ноти, його в перші часи існування гуртка не слід брати, а коли хто іноді попаде, а іноді ні—того можна взяти, вони можуть розвинути свій слух.

Часто-густо буває, що людина, яка має кепські музичні дані, дуже любить музику й охоту старанно працювати,—такі бувають дуже корисними для гуртка.

Почуття ритму можна перевірити таким чином. Треба простукати якийсь ритмічний малюнок, що його й повинен повторити гуртковець. Добре почуття ритму повинно бути особливо в ударників (барабанщиків) та басистів.

Відібравши потрібний кадр і з'ясувавши, хто вже вміє на чомусь грати, а може й має свій власний інструмент, мож-

*) Продовження.

[1]) Цінник подамо в № 7/8.

на купувати інструменти. До цього треба підходити дуже обережно, бо, на жаль, у практиці організації духових оркестр було і зараз ще є багато неполадок і хиб, а саме: часто-густо керівник гуртка замовляє цілий склад інструментів у приватнього майстра, і майже як правило, одержує за це від нього 20% «комісійних» із загальної суми замовлення. Одержавши ці комісійні 20% керівник вже дивиться на якість інструментів крізь пальці.

Завклюбу чи хтось інший, кому доручено вкупі з керівником купувати інструменти здебільшого на цій справі не розуміється. Інструменти блищать, значить усе гаразд. А того, що їх з різних старих частин складено, що вони паяні й перепаяні і через це дуже фальшиві— цього не помічають. В наслідок цього маємо: за великі кошти—фальшиві інструменти, які крім того без кінця потребують ремонту. Тому звертатися до приватнього майстра треба тільки в крайному випадкові, а насамперед звертатися до крамниць ЦРК, КМП й «Укрфілу» *), які для продажу одержують досить доброї якости духві інструменти з Музтресту в Москві, особливо мідні інструменти.

Відібравши якісно й кількісно гуртківців і розв'язавши справу з інструментами, треба скликати організаційні збори гуртківців. На повістці денній цього зібрання повинні стояти такі питання:

1) мета й найближчі завдання гуртка, 2) про дисципліну в роботі, як передумову успішної роботи (акуратне відвідування репетицій, товариські взаємовідносини, безумовне виконання розпоряджень керівника й бюра гуртка тощо), 3) обрання бюра гуртка (в бюро з 3-5 осіб треба обирати людей, громадськи активних, які щиро люблять музику й зможуть енергійно працювати).

Обов'язки бюра гуртка повинні бути приблизно такі:

а) встановлення вкупі з керівником і завклюбом пляну громадської й виробничої праці й розкладу занять гуртка, ув'язуючи його із загальним пляном роботи клюбу (сельбуду), б) допомога керівникові в додержанні дисципліни й порядку; в) допомога йому в адміністративно-господарчій роботі; г) ведення учоту роботи (відвідування репетицій тощо), ґ) вироблення репертуару й ін.

(Далі буде).

М. Чернятинський.

ДО ОРГАНІЗАЦІЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОЛІМПІЯДИ

Наступного року намічено перевести Всеукраїнську Музично-Хорову Олімпіяду, пристосувавши їх до Першого Травня, щоб цим підкреслити урочистість міжнародного свята пролетаріяту.

Оргбюро по переведенню Олімпіяди складається з представників партійних, комсомольських та професійних організацій, Червоної армії, преси, вищих муз. учбових закладів та музично-громадських організацій.

Олімпіяду передбачено перевести за таким пляном:

Оргчастина

З метою репрезентувати на Олімпіяді кращі музичні одиниці України передбачено перевести попередні змагання до 15-II—31 р. в районовому маштабі, а потім відбудуться міжрайонові змагання з тим, щоб до 15-III закінчити всю підготовчу роботу на місцях. Час з 15-III до 1-V буде використаний для впорядкування та аналізи проробленої попередньої роботи, щоби до початку Олімпіяди вже мати всі готові матеріяли щодо репертуару та експонатів до музичної виставки.

Всього намічено 18 міжрайонових центрів, що братимуть участь в Олімпіяді, при чому там буде організовано спеціяльні комісії сприяння, що керуватимуть всією підготовчою роботою на місцях.

Для участи в Олімпіяді, крім музичних організацій УСРР, буде запрохано також українські музичні організації, що знаходяться поза межами України (на терені СРСР). Крім того на гостей буде запрошено закордонні робітничі організації (муз. організації, представн. преси, муз. діячі).

Замовлення композиторам

Щоб поповнити репертуар, який буде демонструватися на Олімпіяді, а також з метою стимулювати творчість композиторів, Комітет Олімпіяди має замовити українським композиторам такі музичні твори: три масові пісні, три пісні для кваліфікованого хору, по одному творові: а) для духової оркестри, б) оркестри народних інструментів, в) кобзарського ансамблю і г) кантату.

Всі твори в своїй тематиці мають відбити актуальні моменти реконструктивної доби. Перед-

---

*) Крамниці ЦРК і «Укрфілу» є в Харкові (вул. 1-го травня), Києві, Одесі, Дніпропетровському й ін., а КМП має крамницю з Києві (вул. Воровського 41).

бачено використати конкурс на музичні твори, що його оголосив Укрфіл з тим, що ті твори, які відповідатимуть вимогам конкурсу Укрфілу і водночас будуть задовольняти вимогам Олімпіядного Комітету, дістануть додаткову премію крім премії Укрфілу.

Конкурси та змагання

Під час Олімпіяди намічено перевести такі конкурси:

а) піяністів.
б) скрипалів.
в) Віртуозів-аматорів на народніх інструментах.
г) ансамблів українських народніх інструментів.

Крім того буде переведено такі змагання:

а) Червоноармійських частин на кращу постановку музично-виховної роботи і кращий репертуар з українських революційних пісень.
б) Музичних самодіяльних гуртків на кращу постановку музвиховної роботи, кращий репертуар і виконання (з трьома обов'язковими номерами для хоргуртків і одним—для музгуртків).
в) Професійних музично-виконавських організацій на кращий репертуар, виконання і організацію масової музичної роботи.
г) Естрадно-циркових музик-виконавців на кращий репертуар.
д) На краще обслуговування політичних кампаній.
е) На краще обслуговування нового побуту (засідань, маніфестацій, похорон тощо).
ж) На кращу стінну музичну газету.
з) На кращу постановку виробничої і масової роботи муз. педагогічних закладів профосвіти.

Концертова частина

Передбачено продемонструвати зразки художньої творчости українських композиторів:

а) Цикль симфонічної, камерної і хорової музики.
б) Українські опери.

Крім того буде влаштовано концерта для учасників Олімпіяди за участю видатних концертових сил України.

Виставка

Під час Олімпіяди буде організовано музичну виставку з таких відділів:

а) Музичної освіти.
б) Історико-етнографії.
в) Музполітосвітньої робота.
г) Музпрофосвіти.
д) Муз. преси й видавництва.
е) Радіо-музики.
ж) Музичної індустрії.

Виставку буде побудовано за такою схемою:

а) Українська музична культура до Жовтня.
б) Пожовтнева українська музична культура.

Виставка має бути зроблена в такий спосіб, щоб її можна було використати в майбутньому на закордонній виставці українського мистецтва *).

Видання

До Олімпіяди має бути видано:

а) Брошюра «Огляд музичної української культури» (кількома мовами).
б) Проспект Олімпіяди.
в) Каталог виставки.
г) Поштові листівки.
д) Поголосники репертуару Олімпіяди.
е) Жетон для учасників Олімпіяди.
ж) Грамота для учасників Олімпіяди.
з) Плякат Олімпіяди.

Замовлення плякату передається 3-м художнім ВИШ'ам, при чому за кращий плякат буде видано премію.

Переведення всієї практичної роботи покладено на Укрфіл, як заклад, що має досвід в організації музичної роботи.

Музично-хорова олімпіяда є акт великого політичного й історичного значення, що дасть змогу: а) продемонструвати досягнення української радянської культури, б) поповнити історичний фонд українського музичного мистецтва, в) намітити шляхи до подальшої роботи в галузі музики, орієнтуючись на найкраще обслуговування робітничо-селянських мас.

Сталінська капеля „ВІК"

На фотографії капеля „Вік" коло аеропляну конструкції інж. Калініна „К—5" підчас перельоту останнього по Україні. Серед капелян — інж. Калінін (в останньому ряді 5-й справа).



*) Муз. виставки мають бути влаштовані і при районових та міжрайонових олімпіядах.

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС

НА МУЗИЧНІ ТВОРИ ДЛЯ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОЛІМПІЯДИ

1-го травня 1931 р., в Харкові

1. З метою забезпечити виконавців-учасників Всеукраїнської Музичної Олімпіяди музичними творами, що відбивали б актуальні проблеми реконструктивної доби за гаслом „Музика на фронт соціялістичного будівництва". Оргбюро по організації Олімпіяди оголошує Всеукраїнський конкурс на такі музичні твори:

а) пісня для масового співу;
б) пісня для кваліфікованого хору;
в) твір для оркестри духової;
г) „ „ „ народніх інструментів;
д) „ „ „ кобзарського ансамблю;
є) кантату (хор, солісти, об'єднаний оркестр).

2. Твори мають задовольняти таким умовам:

а) Тематика: боротьба за соціялістичну перебудову народнього господарства, за індустріялізацію, колективізацію сільського господарства, за виконання промфінпляну, ударництво, новий соціялістичн. побут.

б) За своєю фактурою твори мають бути приступні для виконання їх самодіяльними гуртками.

в) Мова текстів: українська; бажані переклади на мову національн. меншост. УСРР.

г) Розмір оркестрового твору визначається в 3-5 хвил. виконання; кантати — в 10-15 хвил. Форма творів не обмежується.

Увага до п. 2. Тексти до кантати і хорових творів можна одержати з 1 жовтня від оргбюра Олімпіяди (Харків, НКО, вул. Артема 29, кімн. 15) при умові надсилки двох десятикопійчних марок.

3. Встановлюється на кожний об'єкт конкурсу по три премії такого розміру:

	I	II	III
а) пісня для масового співу	75	50	25
б) „ „ кваліфікованого хору	100	75	50
в) твір для духової оркестри	125	75	50
г) „ „ оркестри народн. інструм.	125	75	50
д) „ „ кобзарського ансамблю	125	75	50
є) кантата	300	150	75

4. Авторське право на друк і на виконання премійованих творів лишаються за автором. Комітетом Всеукр. Муз. Олімпіяди застерегається право на друк премійованих творів (в партитурі і поголосниках) на загальних умовах сплати гонорару авторам і право на виконання цих творів в час районових, міжрайонових і Всеукр. Музичн. Олімпіяд.

5. Склад жюрі конкурсу призначається головою Комітету Всеукраїнської Музичної Олімпіяди і буде оголошено в пресі додатково.

6. Твори (партитура, а для оркестрових творів і кантати з додатком клявіру) надсилаються на адресу оргбюра Олімпіяди (Харків, НКО, вул. Артема 29, кімн. 15)

— в такі терміни: —

а) хорові твори на 1 грудня 1930 р.
б) оркестрові — 1 „ „ „
в) кантата — 15 „ „ „

Увага. Прізвище й адреса авторів подаються в запечатаних конвертах, доданих до творів.

7. Після присудження премії жюрі, решта рукописів повертаються авторам за їх вимогами. Коли таких вимог автор не надішле до 1 лютого 1931 р., жюрі лишає за собою право надіслати твір на адресу, зазначену в доданих до твору конвертах.

НАРКОМОСВІТА СТИМУЛЮЄ

розвиток оркестр з українських народніх інструментів та поширення української соціялістичної червоноармійської пісні

У попередньому числі „М.-М" подано постанови НКО про асигнування коштів на заходи до поширення української пролетарської музичної культури, зокрема розвитку оркестри укр. нар. інструментів Харківського клюбу „Металіст" та масової музичної роботи в Червоній армії.

У виконання цієї постанови Сектор Мистецтв НКО звернувся до Правління клюбу „Металіст" та Політвідділу УВО з такими листами:

1. Лист до Правління Харківського клюбу „Металіст":

„Пролетарська революція створила сприятливі умови для розвитку української культури національної формою, матеріялом і інтернаціональної, пролетарської настановленням, змістом. За таким настановленням за широкою участю робітничо-селянських мас розвивається й українська музична культура, зокрема, в тій ділянці, що використовує українські народні інструменти (кобзи, сопілки, ліри й інш.). В цій останній роботі велику частку вклала робітнича оркестра з українських народніх інструментів вашого клюбу за керівництвом т. Гайдамаки. Цінність роботи цієї оркестри полягає в тому, що оркестру складено з таких українських народніх інструментів, яких до цього часу ніколи в оркестрах не вживалось; тим створено новий своєрідний тип симфонічної оркестри з укр. народніх інструментів, які піднесено на високий рівень мистецької культури. В руках пролетарів-металістів укр. народні інструменти стали чинником музичної культури, бо оркестра виконує і кращі твори клясичної музики, і музику, що відображає сучасний стан соціялістичного будівництва. Таке досягнення оркестри укр. нар. інструментів харківських металістів знайшло свою позитивну оцінку і на Всесоюзній Олімпіяді Мистецтв влітку цього року.

Бажаючи відзначити особливо цінне значення роботи цієї оркестри, Наркомосвіти ухвалив видати 3.000 карб. у розпорядження правління клюбу „Металіст" з тим, щоби на ці кошти було:

а) закуплено потрібні нові інструменти для поповнення оркестри (дуда, флояри і т. д.);

б) щоби було замовлено новий актуальний для реконструктивної доби репертуар;

в) щоби було налагоджено експериментальну досвідну роботу над пристосуванням укр. народніх інструментів для симфонічної оркестри.

Висловлюючи подяку робітникам металістам, членам оркестри, за роботу в оркестрі, Наркомосвіти сподівається, що надіслані гроші сприятимуть дальшому розгортанню вельми цінно для розвитку українського пролетарського музичного процесу ініціятиви харківських пролетарів".

2. Лист до Політвідділу УВО:

„Останніми часами в лавах Червоної армії розпочався масовий рух за нову українську червоноармійську пісню, яка б, витіснивши рештки „салдатських" пісень, відповідала змістом тим завданням, що їх реконструктивна доба поставила перед Червоною армією й Радсоюзом. Досвід 99-ої дивізії та Харківської школи старшин доводить, що нова пісня через Червону армію переходить у гущу робітничо-селянських мас і поволі заступає там місце старих народніх пісень.

Щоб стимулювати розгортання музично-виховної роботи в лавах Червоної армії, щоби допомогти просуванню нової української червоноармійської пісні, Наркомосвіти призначив у розпорядження УВО 2.000 карб. для преміювання:

а) військової кадрової частини за кращу організацію музично-виховної роботи серед червоноармійців—1000 карб.;

б) військової частини за кращу організацію музично-виховної роботи серед допризовників і перемінного складу—1000 карб.

Преміювати належить за:

а) кращий репертуар: ц. т. за найбільший відсоток в репертуарі нової української соціялістичної червоноармійської пісні та за заходи боротьби проти старого салдатського репертуару;

б) за найкраще виконання пісень;

в) за найкращу організацію музично-виховної роботи (систематичність, масовість роботи, зв'язок з музично-громадськими організаціями, підготовка серед червоноармійців майбутніх музкерів для села тощо).

Розподіл премій треба пристосувати на час Всеукраїнської Музичної Олімпіяди, що має відбутися в Харкові 1-го травня 1931 р., на якій участь преміюваних частин (чи кандидатів на преміювання) була б доцільна."

Редакція оголошує конкурс на практичну

ШКОЛУ ГРИ НА БАНДУРІ.

Умови конкурсу буде подано в № 9 „Музика—Масам"

ПОКАЖЧИК МУЗИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

ДО КАМПАНІЙ ЛІКВІДАЦІЇ ПРОРИВІВ ПРОМФІНПЛЯНУ

1. **М. Тіц—„Всі на прорив“** (для 1-2 голосів або 2 гол. хору з ф.-п.). Про ліквідацію вугільного прориву. Додаток № 7-8 „М. М“. за 1930 р., ціна 50 коп.

2. **Його ж—„Гімн Донбасові“** (для середн. голосу з ф.-п.). Заклик до робітників Донбасу про підвищення продукційности праці. Додаток до „М. М“. № 1-2 30 р., ціна 50 коп.

3. **О. Берндт—„Вугільний марш“** (для 1-2 гол. або 2 гол. хору з ф.-п.). Заклик до комсомольців ліквідувати прорив на Донбасі. Додаток до „М. М.“ № 1-2—30 р., ціна 50 коп.

4. **Його ж—„Плуги й Плужки“** (для середн. голосу з ф.-п.). Байка-заклик на тему про машинізацію сільського господарства. Додаток до „М. М.“ № 5-6—30 р., ціна 50 коп.

5. **К. Богуславський—„Пісня 25.000 ударників“** (для 1-2 гол. або 2-гол. хору з ф.-п.). Заклик до підсилення чергових с.-г. кампаній. Додаток до „М. М.“ № 4—30 р., ціна 30 коп.

6. **Його ж—„12 косарів“** (для 1-2 гол. або 2-гол. хору з заспівом, у супроводі бандури чи ф.-п.). ДВУ, серія „Музика трудящим“, ц. 15 к.

7. **К. Данькевич—„Комунари“** (для баса або баритона з ф.-п.). Бадьора приступна пісня про вигоди колективної праці. Додаток до „М. М“. № 3—30 р., ціна 30 коп.

8. **Його ж—„Гей. у нашому селі“** (длл 2 голосів або 2-гол. хору з ф.-п.). Жвава масова пісня, що агітує за колективізацію. Додаток до „М. М.“ № 3—30 р., ціна 30 коп.

9. **В. Борисів—„Депо“**, масова робітнича пісня на 2 гол. хор. що змальовує роботу на заводі. ДВУ, серія „Музика трудящим“, ц. 6 к.

10. **Л. Лісовський—„Урожайний марш“** для хору з ф.-п.; розкладку для чол. хору з ф.-п. вміщено в „М. М.“ № 7-8—30 р., а розкладку на міш. хор подано в додаткові до цього № „М. М.“, ціна обох №№ по 50 коп.

11. **АРКУ** (Асоціяція Революційних Композиторів)—**Збірка „Пісні будівництва“**. ДВУ, ціна 40 коп.

Крім цих творів радимо нові твори, написан спеціяльно до кампанії боротьби з проривами, а саме:

О. Берндта—„Марш Дніпрельстану“,
К. Богуславського—„Бойова ударницька“
В. Костенка—„Гасла“,
В. Нахабина—„ У наступ“,
В. Овчаренка—„Ударники“.

Оці твори можна виписати з Центрального Штабу ходожнього обслуговання масових кампаній“, адреса якого: Харків, вул. Артема 29, НКО, кімн. 15, Центр. Штабові.

БАГАТОІЛЮСТРОВАНИЙ ЖУРНАЛ

„МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА“

(ОРГАН ВУК'у РОБМИС)

ВИХОДИТЬ 2 РАЗИ НА МІСЯЦЬ

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ

на друге півріччя (до кінця року) 2 карб.

ЦІНА окремого № 20 коп.

АДРЕСА: Харків, Палац Праці, № 47, Видавництву ВУК'у Робмис

ТЕЛЕФОНИ №№ 63-04, 55-61.

ТРИБУНА



tr музкора

ПРО МАСОВУ ПІСНЮ [1])

Питання масової пісні є найактуальніше питання сьогоднішнього дня. В цій справі, щоправда, вже багато зроблено. Твори масового характеру композиторів Богуславського, Вериківського, Козицького, Верховинця, Тіца й інших мають великий успіх у масі. Запровадження й розповсюдження цієї нової масової творчости наших революційних композиторів вибиває ґрунт з-під ніг аматорів халтури й соціяльно-шкідливих пісень.

Мельодійна винахідливість Богуславського при нескладній загальній будові його творів поруч з соціяльно-актуальним змістом роблять його твори з одного боку приступними для маси, а з другого цінними в сучасний момент. Козицький вдало сполучає в своїй творчості приступність музичного викладу з новими, свіжими інтонаціями і цікавим чітким ритмом.

Масові пісні зазначених вище композиторів відограють значну ролю в політичному вихованні мас і підготовляють маси до розуміння художньої музики, відвертаючи їх смаки від халтурної, дилетантсько-лубочної музики з міщанською ідеологією.

Проте мусимо констатувати, що одна галузь масової пісні ще не достатньо розвинена,—це галузь масової маршової пісні. Ніде так легко не прищеплюється пісня, ніде з такою охотою не підхоплюється масою, як при маршовій ритмічній ході. Ось у цій галузі ми ще не маємо достатньої кількости пісенних зразків.

Старі халтурні ходові пісні мають свою специфічну побудову, особливо щодо ритмічної структури своєї. Це ритм з надзвичайно яскравим виявленням метричних наголосів, дуже простий і блідний:



часто імітує барабанний бій [1]).



наприклад:

З боку голосоведіння тут маємо, головним чином, терцові ходи з розходженням в октаву або з певними голосовими скоками—вигуками уверх. Загальний стиль цих пісень—«ухарський», що викликає й відповідне виконання,— їх не співають, горлають. Можливо, в наслідок певної консервативности, традиції (з чим, безперечно, треба вести рішучу боротьбу) остаточно винищити такі пісні й запровадити нові пісні під ходу й досі важко.

В практиці Коростишівського педтехнікуму маємо спроби запровадження нових пісень під ходу в час різних демонстрацій та прогулянок студентів.

Виявляється, що багатомасових пісень, як то кажуть, не йдуть «під ногу». Причиною до цього, очевидно, є та ганебна традиція, що залишила нам у спадщину музичний мотлох з його трафаретним голосоведінням, застиглим, убогим ритмом, ухарським «салдатським» виконанням тощо. З другого боку до цього спричиналася і деяка мельодійна й ритмічна розпливчатість, а часом і складність нових масових пісень, що через це й не можуть конкурувати з старими піснями, бо маса йде лінією найменшого опору. Для прикладу, з сучасних масових пісень візьмемо маршову пісню Богуславського: Першотравневий марш — «Рік за роком» (вміщено в журн. «М.-М.» № 1—1928 р.). Ритм цієї пісні, як і інших масових—бадьорий і чіткий при масовому співі взагалі, все ж таки не достатньо чіткий для ходи. Добрий ритмічний заспів спочатку губить свою чіткість тому, що після вигуків «Гей, гей» слідує без перерви ритмічна модуляційна фігурка, за якою безпосередньо, без відпочинку для голосу на високій теситурі пісня продовжується — «всім трудящим».

---

[1]) На обговорення. Б. Ш.

Така розтягненість заспіву втомлює співаків і пісня втрачає бадьору силу.

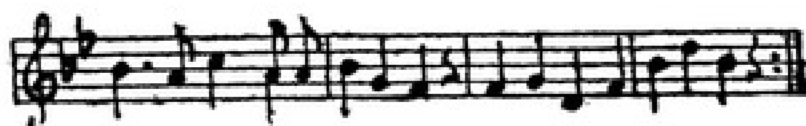
«Червоний марш» Богуславського— «Сміло в ногу», сам по собі красивий й улюблений в масі, неможливий для виконання під ходу через складність голосоведіння. Його ж «Пролетарі дужі» одноманітно-простою ритмікою (одноманітне повторювання вісімок в початку речень) розряжають напруженість ритму, що так потрібна при ході. Багато масових пісень, як от «Вперед, народе, йди»— не розраховані на двоголосий спів, а ходова пісня переважно двоголосна.

Легше за все йдуть такі пісні, як «Марш Буденного» та «Конница Буденного (варіянт другого речення 1-ої частини того самого «Маршу Буденного»).

В останній час ціла низка халтурних маршових пісень стали улюбленими в нашому районі, і доводиться вживати всіх зусиль, щоб викорінити їх. Шляхом роз'яснювальних бесід, головне серед студентів технікуму, порівнюючи ці пісні з творами сучасними, з'ясовуючи отруйний музичний зміст цих пісень, ми вже досягли певних наслідків. Поширення цих пісень припадає на час певних змін в технікумі у зв'язку з достроччними випусками та новими наборами студентів: стара маса музично й політично вихованих студентів вибула, а натомість прийшли «новаки». З другого боку й літня перерва та відпуски затримують справу боротьби з цим неґативним явищем, що з ним розпочату боротьбу буде, безперечно, докінчено з початком навчального року силами технікуму.

Основним мотивом, що ним намагаються виправдати поширення цих пісень (переважно між ТСО-вцями), є те, нібито вони «легкі для співу під ходу»; крім того, й «тексти в них сучасні, й Червона армія їх співає, й у збірниках деяких наших видавництв вони видруковані». Отже, чому ж не співати таких пісень, як «Красний флот» на мотив «Девкі в лес» чи «Селезень плывьот», «Выйотся знамя комунізма» на подібний же мотив: особливо характерний одрубаний вигук-кінець (своєрідне стакато); «Ой, хмелю, мій хмелю»—псевдонародня пісня; «Через речку Дунай шлі», де оповідається про те, що «в Рассеє есть што кушать, піть... девушек любіть», з приспівом «Гей, гей, ух-ха-ха» («Красний флот» з приспівом «Браво, браво, веселей). «Через речку Дунай»—специфічно ухарська пісня військово-салдатського типу.





Розповсюдилась вона дуже швидко особливо серед селянської молоді. «Красная армія ідьот» та поширена в останній час «Вперьод на бой», що в ній хоч і згадується про Леніна, Фрунзе, але для сучасного моменту — пісня занадто запізнілим девізом «Пришло время — сбросить бремя... чтоб народу дать свободу»—стара революційна пісня, як кажуть, перейнята від Червоної гвардії.

Тексти цих пісень псевдо революційні, абсолютно нехудожні, це, так би мовити, вульгаризація революційности така ж, яку бачимо і в «славетних» «Кірпічиках», «Шахті № 3» тощо.

Але ж, наколи б ми бодай і з текстом погодились, то музика цих пісень є відбиток старої ідеології міщанської: заялозена мельодика, в ладовому відношенні набридлі чергування головних ступенів мажору та його паралелі чи навпаки,—шгами, шабльон.

Пісні ці з'явилися в нашій місцевості надзвичайно несподівано і розповсюдились протягом місяця, спочатку серед неорганізованої, несвідомої частини населення, а далі захопили частину й організованої маси; дослідити, ким вони занесені — важко.

Розповсюдження отаких пісень, що до смаку міщанським, дрібно - буржуазним залишкам старого минулого, і всякі спроби використати музичну несвідомість мас, подаючи їй старі занепадницькі, п'яницькі, ухарські, пошлі мотиви на нові тексти, є, безперечно, акція клясового ворога пролетаріяту. З цим ми мусимо вести і ведемо жорстоку боротьбу, і нашим видавництвам треба мати це на увазі в разі видання збірок з новими тек-

стами на старі мотиви (що є методою непотрібно-застарілою).

Все написане стосується лише «ходової» пісні. Взагалі як масова пісня має в нас велике поширення. Такі пісні, як от «Трактор» Богуславського, «Грими» Верховинця, «12 косарів», «Гей у нашому селі»—Богуславського, «Пісня колективу» Козицького тощо—є улюблені в масі пісні.

Пізніші пісні: «Червонарми» Козицького, «Про Наркома» Давиденка мають теж великий ефект. Зараз маємо вивчати «В похід» Козицького. Ця пісня, як ходова, теж, очевидно, дасть ефект. Маса прислухається до цих пісень, цікавиться ними, переймає їх. Більше б тільки пісень і справа була б на певному шляху.

Отже, мусимо констатувати, що маршова пісня, як галузь масової творчости наших композиторів, ще не має *достатньої кількости* зразків.

Констатуючи певну небезпеку поширення шкідливих пісень, ми вважаємо за свій обов'язок подати це через журнал «Музика-Масам» до відома всіх, хто зацікавлений в піднесенні політичного й художнього рівня мас.

Основні вимоги, щодо нової ходової пісні—це чіткий маршовий ритм, проста, приступна побудова, бадьорий характер, соціяльно-цінний текст на теми сьогоднішнього дня.

Б. Шишкин

ЩЕ ПРО „ВУЛИШНИЙ“ СТИЛЬ ВИКОНАННЯ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ

(На статтю т. Галкина в № 3 „М.—М.“)

В рецензії про Роменську капелю („М.—М.“ № 3, стор. 27) я писав уже про початок занесення примітивів у репертуар наших капель та хорів та про те, як їх треба співати, але треба ще дещо додати. А саме, всім відомо, що кожний диригент, укладаючи програму концерту, дбає не тільки про те, щоби піснями задовольнити слухачів, дати їм музично-цінний репертуар, але й про те аби праця капелі чи хору, а значить і ввесь концерт „мали успіх“. Отже, поруч з піснями поважними, сумними, журливими ідуть завжди твори веселі, бадьорі, жартовливі, що викликають ентузіязм, захват, радість у слухача. Часто отакі пісні навіть „вивозять“ концерт. Бувають і такі дириґенти, що за-для успіху співають самі тільки пісні веселі, танкові або чимось ориґінальні.

Виключним успіхом користуються за наших часів „примітиви“. Вони так увійшли в моду, що й високо кваліфіковані капелі закінчують ними програму концерту. Та не в цьому горе, що вони стали майже обов'язковими, а в тому, що дириґенти застосовують манеру співу примітиву, його жанр, характер і до інших пісень, цебто „примітивізують“ майже кожну народню пісню, перебільшено, грубо, вульґарно. Оце вже погано. У 1924 р., коли я з Демуцьким давав у Київі концерт, зложений виключно з примітивів Київщини й Полтавщини, то на 20 пісень тільки 2—3 пісні співалося жанром, як зразок, а решту — звичайно. Кінець-кінцем треба було найти міру у всьому, бо співом жанровим співаки зривали собі голосники (особливо сопрани й альти) і довго хворіли на горло.

Відтоді „Думка“ й інші капелі, а головне молоді дириґенти київські перенесли примітив на периферію. І що ж? Знайшлися такі хори на місцях, що жанром почали співати не тільки примітиви, а й інші хорові пісні.

Не знаю чи вдасться якоюсь порадою виправити такі хори і їх керівників. Кожен з них живе своєю „правдою“, має свій „авторитет“, вульґаризує примітив уже за традицією. Тут треба нагадати, що кожний спосіб виконання має своє місце й свою міру.

Інакше це буде нова малоросійщина, що з нею треба рішуче боротися. Вона оживає в способі співання пісень, щоб вони небезпременно мали успіх. Але, коли раніше наші малоросіянці могли собі жити, поживати й грошики нагромаджувати та ще й помагати царизмові висміювати все українське мистецтво, всю українську націю, то нині це минулося: малоросійщині, під яким би ви-

---

*) В порядку обговорення.

глядом її не підносилося глядачеві, не може бути місця в мистецтві пролетарському.

Конкретно: в програм концертів можна включати примітиви, але „не для успіху", не для того, щоб обов'язково їх співати жанром, а для того, щоби ознайомити авдиторію: а) з дво-триголосною народньою піснею та її виводом, б) з піснею без супроводу роляя, в) з піснею, до якої не торкалася рука композиторова, г) з піснею, автором якої є сама народня маса, д) з піснею, що завдяки композиторській техніці стала базою для створення музики, національної формою й інтернаціональної пролетарської змістом.

Спів жанром не тільки усього концерту, але й двох-трьох пісень шкідливий для співаків, бо ж справді можна запитатися словами одного київського диригента (здається, тов. Бабія): „А хто відповідатиме тоді, коли співак чи співачка зірве свій голос?"

Спів на селі, у повну широчінь під час весілля, на вулиці, на колодці, на буряках, на косовиці—це одно.

А спів хором в концертовому помешканні, це вже культурне мистецтво, культура голосів, виховання нового музичного активу, а не експеримент диригента над хором ради хвилевого успіху.

А тому:

Спів жанром усіх українських пісень без різниці примітив це чи хорова пісня, без спеціяльного настановлення, обумовленого темою концерту, то є малоросійщина, з якою треба боротися.

В. Верховинець

ДО ВУТОРМ'у й АПМУ

(Копії культпропам ЦК КП(б)У й Харківського МПК, Секторові Мистецтв НКО й ВУК'ові Робмис).

Асоціяція Революційних Композиторів України (АРКУ) звернулася із закликом до ВУТОРМ'у й АПМУ у справі федеративного об'єднання всіх трьох українських музично-творчих організацій. Нижче подаємо текст цієї відозви.

Стан, що створився останнім часом на українському пролетарському музичному фронті в наслідок надмірної боротьби трьох музорганізацій (ВУТОРМ'у, АПМУ й АРКУ), боротьби, що все більш набуває вузько-групового характеру — є цілком ненормальний і неприпустимий. Зазначені музорганізації—замість скерувати всю увагу на допомогу партії й пролетаріятові щодо переборення труднощів соціялістичного будівництва на даному етапі—майже всю свою енергію витрачають на взаємну боротьбу, що дуже рідко підноситься до належного ідейного рівня і раз-у-раз переходить на рейки суто-організаційних і вузько-групових інтересів. Це, безперечно, не може не відбитися негативно, поза іншими моментами, на подальшому розвиткові української пролетарської музики і співвідношенні сил, що поміж ними точиться клясова боротьба на музичному фронті.

Така ситуація настирливо диктує всім музорганізаціям, що стоять на плятформі клясово-пролетарських настановлень у музичному мистецтві (АПМУ, АРКУ, ВУТОРМ), не зважаючи на ідеологічні помилки й хитання, що часом постають у діяльності цих організацій (в одних—менш, у других—більш) об'єднати свої творчі сили й, отже, свою громадсько-мистецьку роботу. Це дасть змогу повнотою ввести український пролетарсько-музичний процес в загальний процес реконструкції народнього господарства, кинути всі творчі сили на здійснення великого завдання „5 в 4" і дати рішучу відсіч клясовому ворогові, що починає підносити голову на всіх ділянках музичного мистецтва.

Отже, АРКУ звертається з закликом до ВУТОРМ'у й АПМУ щодо об'єднання всіх музорганізацій в музичну федерацію, яка має базуватись у своїй діяльності на виразних пролетарських засадах. Подібна федерація ніяк не виключає цілком потрібної ідеологічної (але не організаційно-групової) боротьби за подальше визначення клясово-пролетарських настановлень в українській музиці і не порушує внутрішнього життя музорганізацій. В керівний орган музичної федерації мають увійти представники від кожної організації на засадах паритетности.

В цілковитій певності, що кожна з музорганізацій зможе стати вище над групові інтереси АРКУ просить обговорити цю пропозицію й дати відповідь по суті.

Асоціяція Революційних Композиторів України

Т. т. Музики! Організовуйте на місцях осередки Всеукраїнського Робітничого Товариства „Музика Мас", поширюйте в масах трудящих ідеї Т-ва. Інструктивний лист у справі утворення й роботи осередків можна одержати від Оргбюра Т-ва (Харків, вул. Артема, 29, НКО, кімн. 15). Лист цей буде видрукований і в № 9-му „Музика—Масам".

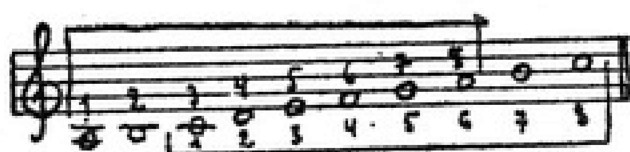
МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ.

Лекція 9

Розглянемо тепер мінорну гаму, що з нашого погляду видається не самостійною гамою, а витвореною з мажорної гами. З цього погляду ця наша натуральна мінорна гама будується на 6-му ступені (сексті) мажорної гами (коли йти від тоніки мажорної гами вверх) або на 3-му ступ. (терції, коли йти від тоніки маж. гами вниз):

Натуральна мінорна гама



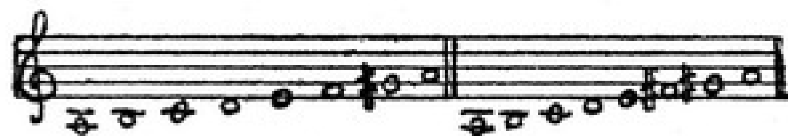
Натуральна мажорна гама

Обидві гами (мажорна й мінорна від неї) звуться рівнобіжними, бо йдуть на відстані терції:



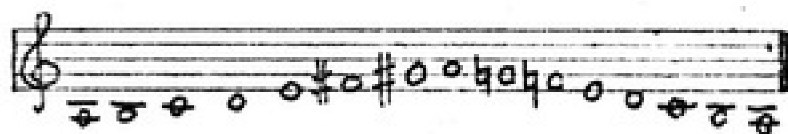
Коли ми граємо чи співаємо натуральну мінорму гаму *вниз від тоніки* (в даному разі від «ля»), то звучання гами цілком приємне нашому слухові. Отже, її так і вживаємо. Але, коли виконувати її вверх, то відчуваємо брак того ввідного тону (півтон), до якого ми звикли в мажорній гамі. Крім цього є ще й причини гармонічного порядку. Отже, щоб мати цей ввідний тон, ми штучно підвищуємо 7-мий ступінь гами (в рівнобіжній мажорній гамі це буде 5-й ступінь) (див. А):

А Б



Цей вид (А) мінорної гами звемо *«гармонічною мінорною гамою»* з 1-м знаком підвищення, який зберігається при вживанні гами вверх і вниз. В наслідок цього випадкового знаку у співі виникає трудність виконання при переході від підвищеного 7-го ступеня до натурального 6-го. Тут маємо інтервал т. зв. *збільшеної секунди* ($1\frac{1}{2}$ тони): в «ля» мінорній гамі це буде «фа—соль-дієз», або «соль—дієз фа». Ця збільшена секунда є дуже характерний інтервал, але трудний для виконання голосом, отже, трудний мелодично (оскільки голос виконує мелодію). І от виник другий штучний вид (Б) цієї гами з додатково підвищеним 6-м ступнем (цебто 4-м ступнем рівнобіжної мажорної гами).

Цей вид утворений вимогами мелодичного порядку ми й звемо *східною мелодичною мінорною гамою* (з двома знаками підвищення). Виконуючи цю гаму *вниз*, ми скасовуємо обидва підвищення (обидва випадкові знаки) і знову маємо натуральну мінорну гаму:



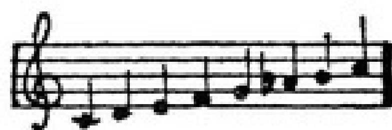
Бо коли залишити підвищення ступенів при руховї гами вниз, то нас буде тягти вкінці гами в мажора не в мінор: нам захочеться взяти в данному разі не «до», а «до-дієз», цеб-то зробити інтервал великої терції між 3-ою та 1-ою ступенями гами. А в цій великій терції і полягає головна відзнака мажору від мінору (в мінорі маємо тут малу терцію).

Зазначимо тут же, що хоч у нотах даної мелодичної гами «ля-мінор» ми бачимо 4 хроматичні знаки, але з них тільки 2 дієзи є випадкові знаки, а 2 бекери є лише засобом повернутися до натурального складу мінорної гами. В усіх взагалі натуральних гамах не полагається ніяких випадкових знаків, а тільки ключеві знаки, як у паралельній мажорній гамі.

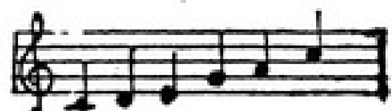
Мажорні й мінорні гами мають загальну назву *діятонічних гам*, цеб-то звукорядів, у яких ступені ідуть плавно одна за одною, не повторюючись.

Є ще у музиці кілька своєрідних діятонічних гам, зразки яких і подаємо нижче:

1. Мажорна гармонічна гама (з пониж. 6 ступ.).

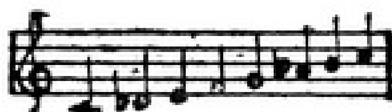


2. П'ятиступнева гама китайська й шотляндська (без двох півтонів):

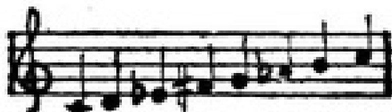


Цю гаму дає на роялі послідовність п'яти чорних клявишів, починаючи з „фа-дієз" вверх.

3. Угорська гама (мажорна гама із пониженими 2-им та 6-им ступенем):



4. Кавказька гама (гармонічна мінорна гама із підвищеним 4-им ступ.):



5. Цілотонна гама (у сім ступенів (іде тільки цілими тонами):



Ця гама особливо вражає наш слух своїми гармонічними ефектами.

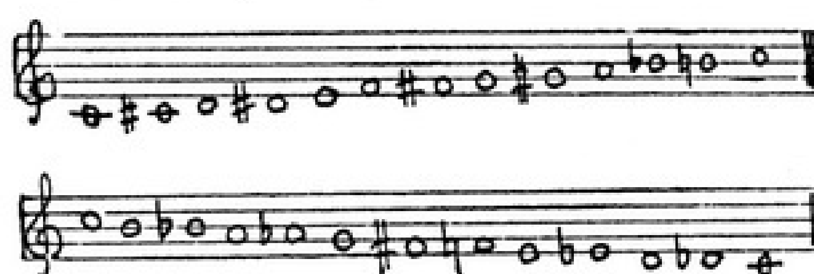
Нарешті, в останніх часах з'явилося чимало нових утворень гам. Але зупинитися на них—значить вийти за межі розпочатого нами *елементарного* курсу нотної грамоти для самоосвіти.

На цьому ми й закінчуємо розгляд діятонічних гам.

У протилежність діятонічним гамам є в музиці гами *хроматичні*, у яких назви ступенів повторюються, але з тим чи іншим хроматичним знаком та рухом звуків виключно півтонами. Кожна хроматична гама приписується до тої чи іншої гами, від якої й залежить її правопис (ортографія) та її ключеві знаки.

Щоб засвоїти ортографію цих гам, даємо таблицю правопису хроматичної гами у строях «до-мажор і «до-мінор»:

1. В мажорі:



цебто при ході вверх ступені всі *підвищується* крім 3-го (від якого до 4-го маємо натуральний півтон) та 6-го, замість підвищення якого знижується (попередньо) 7-й ступінь, щодалі переходитиме в свій природній вид ввідного тону. *При ході вниз ступені* мажору *знижуються*, крім 8-го (від якого до 7-го ступ. маємо натуральний півтон) та 5-го, замість знижен-

З МАНДРІВОК ХОРОВОЇ СТУДІЇ НОВОМОСКОВСЬКОГО ПЕДТЕХНІКУМУ



На першому пляні в центрі керівник студії С. Куденко

Студія існує з 1920 року, працюючи ввесь час під керівництвом лектора Куденка С. Кожен рік студія дає до 50 концертів, обслуговуючи місто та ближні райони. Репертуар скла-

Lira di gamba (ліра ді гамба)—старовинний смичковий інструмент з 12—16 струнами.

Лютня (італ. Liuto, Франц. Liuth, німецьке Laute)—старовинний струнний інструмент, щипковий, дуже поширений в Европі в 15-17 ст ст., коли він відогравав ролю інструмента д я повсякденного вжитку (як от тепер піяніно). Лютня інструмент східній, занесений арабами в Еспанію, звідки поширився в Італії й Германії, а тоді й кол. Росії. Для лютні було особливе письмо,—табулатура (див.) для лютні визначала не тон, а місця пальців на грифі лютні. Пізніші види лютні: мандоліна, гітара тощо.

Listesso tempo (лістесо темпо)—див. Jstesso.

Літавра (італ. Timpano)—ударний оркестровий інструмент, що являє собою мідний форми півкулі казан, затягнений шкірою. Літаври можна настроювати в певному тоні; оскільки літавра дає тільки один тон, то для переміни тону підчас виконання якоїсь речи його перестроюють, що робиться досить просто. Звичайно, в оркестрі 2-3 літаври.

Lugubre (люгубре)—сумно, жалібно, похмуро.

Lungo,—a (люнго, -а) a. Lunga Pausa (люнга павза)—довга павза, загальне мавчання.

Lusingando, -nte, -nto — пестуючи (слух), ц.-т. грати легко й ніжно.

Loco (льоко) — знак, що ставиться після знаку 8-va і скасовує його (див. значення цих знаків), ц-т. визначає, що написані ноти треба грати звичайно, а не октавою вище чи нижче, як того вимагає знак 8-va (див. Ottava),

СЛОВА НА БУКВУ „I" (УКР. „I")

Imitando (імітандо) — наслідуючи, імітуючи.

Імітація, imitatio (імітаціо), imitation (імітасьйон), imitazione (імітацьйоне)—повторення мелодії в іншому голосі (партії).

Impeto (імпето)—палкість. Con impeto (кон імпето), impetuoso (імпетуозо), impetuosamente (імпетуозаменте)—палко й сильно, дещо прискорюючи.

Impromptu (емпромтю) — інструментальна п'еса в вільній формі.

Імпровізація, improvisazione (імпровізаційоне), improvisation (емпровізасьйон)—музика скомпонована зразу, без попереднього обміркування чи начерків. Імпровізування—гра музики, що компонується в самий час виконання.

Incollando (інколяндо), incollato (інколято)—вдаряючи разом усі тони акорду.

Incalzando,—zato (інкальцандо,—цато)=stringendo (див.)

Indeciso (індечизо) — непевно, несміливо.

Indifferente (індиференте), con indifferenza (кон індиференца) — байдужо.

Infernale (інфернале), inferno (інферно) — „пекельно", ц. т. дико, жорстоко, несамовито.

Innocente,—temente (інноченте,—тементе)—наївно-просто.

ментальні тріо, квартети, квінтети й ін., сонати для ф.-п. (одного або з якимось інструментом), сольоспіви, п'еси не віртуозного характеру.

Камертон, Kamerton — стальний виделкоподібний інструмент, що від удару ним дає звук. Звичайно, це звук „ля" 1-ої октави, але трапляються й камертони „до" (2-ої окт.). За „нормальний камертон" прийнято т. зв. паризький камертон (для 1-ої окт.), що дає 870 коливань за секунду. Вживають камертона для однакового настроювання інструментів оркестри, а також давати тон при співі без супроводу.

Каніфолія—особлива смола, якою натирають смички.

Канон, Kanon—строга форма імітаційного стилю (див. імітація); вона полягає в тому, що два або й більше голосів (партій) виконують одну або майже одну й ту саму мелодію, однак починають її не разом, а по певнім часі один за одним; спільне ж звучання їх мусить бути співзвучним. Ця форма була особливо розвинена в західній контрапунктичній музиці 15-16 ст. ст.; трапляється і у т. зв. народній музиці. Канон у квінту, кварту і т. д.—це канон, в якому другий голос вступає в квінту, кварту і т. д. відносно першого голосу.

Кантата—великий вокальний твір (з сольом, хорами, ансамблями) для естрадного виконання і з інструментальним супроводом.

Кантилена—співуча мелодія.

Капельмайстер—дригент оркестри; у нас найчастіше застосовують цю назву

до дириґентів військових духових оркестрів. А що смак та теоретична підготовка їх здебільшого обмежені, то й термін „капельмайстерська музика" означає малохудожню „ремісницьку" музику.

Каватина—невелика, у формі пісні, арія.

Катеринка—українська назва шарманки—духового інструмента типу органа.

Кілок—прилад для закріплення й настроювання струн. в струн. інстр.

Klang (клянг)—див. співзвук.

Клявіятура, Klaviatur (клявіятюр)—сукупність клявішів роялю, піяніна, органа, фісгармонії, гармоніки, ліри й інш.

Клясичний—1) зразковий, викінчений щодо форми; 2) належний добі клясицизму. Клясицизм — у музичному мистецтві є епоха величних, строгих і монументальних форм, що з'явилися, як вияв матеріяльної та ідеологічної ґеґемонії буржуазії в період її буйного розквіту після перемоги над февдалізмом (XVIII ст.). Клясичні музичні форми—музичні форми, що були панівними в добу клясицизму (Гайдн, Моцарт, кінчаючи Бетговеном). Клясики композитори—композитори XVIII й початку XIX ст. ст.; ширше—композитори, що їхні твори заховують своє актуальне художнє значення для пізніших поколінь.

Клявесин, Клявіцимбали, Клявіхорд див. Піянофорте.

Клявір (Klavier), клявіраусцуґ (Klavierauszug) — 1) викладений для гри на ф.-п. твір симфонічний, опера, ба-

Inquieto,—a (інк'єто, — а) — стурбовано; inquietissimo (інк'єтісімо) — дуже стурбовано.

Insensibile, — bilmente (інсенсібіле,—більменте)—непомітно послабити чи посилити звук аба зменшити чи прискорити темп.

Instante, — temente (інстанте,—тементе)—раптом, настирливо.

Інструменти музичні поділяються на струнні, духові й ударні. Струнні інструменти (звук дають струни) і собі поділяються на: 1) смичкові (скрипка, віолончеля й ін.), 2) клявішні (рояль, піяніно й ін.), 3) смичково-клявішні (укр. ліра або реля), 4) Щипкові (гітара, бандура, арфа тощо), 5) Молоточкові (цимбали); деякі з цих інструментів мають на грифові „ладки", ц.-т. поріжки.

Духові інструменти поділяються:

1) залежно від матеріялу, з якого їх робиться—на дерев'яні (флейта, гобой, клярнет, фаґот, сопілка, свіріль) та мідні (сурма, корнет, вальторна, баритон, тромбон, туба, трембіта*) і

2) залежно від способу утворення звуку—на губні або лябіяльні та язичкові або лінґвіяльні (див. іще Духові інструменти).

Ударні інструменти поділяються на тонові (лігаври, ксилофон, флексотон), нетонові (барабан, бубон, костаньєти) й

*) Трембіта буває й дерев'яна.

Ironico,—camente (іроніко,—каменте), con ironia (кон іронія) — іронічно, насмішкувато, глузливо.

Irresoluto (іррезолюто) — несміливо, непевно.

Istesso — вживається у виразі l'istesso tempo (л'істессо темпо)—той, що й раніше темп (після уповільнення чи прискорення).

СЛОВА НА БУКВУ „J" (УКР. „Й", „Ж", „Х").

Jota—хота,—так зветься еспанський національний танець.

Жіночий хор—хор з жіночих голосів, звичайно на 2-3, рідка—4 партії.

Жалейка—руський та білоруський нар. інструмент: очеретяна дудочка з язичковим мунштуком (див.).

СЛОВА НА БУКВУ „К" (УКР. „К")

Слова, що їх не подано на букву „К", дивись ще на букви „С" та „Q".

Kadenz (каденц) - див. Каденція.

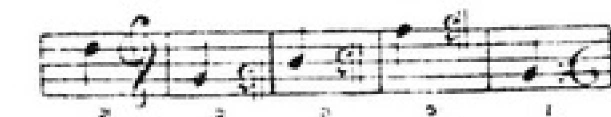
Кадриль—див. Quadrille.

Какофонія, Kakophonie—немилозвучність, дисгармонія.

Камерна музика—музика, призначена для невеликої кількости виконавців, нібито і для невеликого приміщення (слово camera значить „кімната"), музика, так би мовити, хатня. До такої музики належать: інстру-

лет тощо. При викладі вокально-музичного твору партії вокальні виписується цілком, а інструментальний супровід викладається, як для ф.-п. (на 2-х нотоносіях); 2) слово Klavier вживається і в значенні „фортепіяно".

Клявіш—буквально—„ключ", ц.-т. прилад (система підоймочки), з допомогою якого музика примушує зв'язаний з клявішем молоточок ударяти по струнах (ф.-п.), або перо чіпляти за струни (клявесин), або відкрити клапан (орган, гармоніка).



Ключ—знак, що його пишеться на початку нотоносія (див. і ним визначається висоту і назву вихідної ноти, від якої визначається й усі інші. Ключів є три: ключ Соль (g), ключ До (с) та ключ Фа (f). Ключ соль визначає ноту соль 1-ої октави, ключ до ноту до 1-шої октави, а ключ фа—ноту фа малої окт. Нині ключ до вживається вже мало (головне, як альтовий та теноровий).

Кобза—старовинний український народній інструмент (струнний, щипковий), подібний

Lesso (лессо), lesto (лесто), lestamente (лестаменте) — швиденько, легко, бадьоро. Con lestezza (кон лестецца)—хутко.

Libito (лібіто), libitum (лібітум)—див. Ad libitum.

Лібрето, libretto—текст опери, балету.

Лідійський лад—див. Гама.

Licenza (ліченца), con licenza (кон ліченца)—вільно, не додержуючи строго правил.

Lied (лід)—пісня. Liederabend (лідер-абенд) - вечір пісні: концерт, у програмі якого виключно сольоспіви.

Lieto,-a (льєто,-та)—весело. Lietissimo,-ma—дуже весело, жваво.

Ліга—назва знаку—(дужки), що визначає вимогу виконувати legato (див)

Лігатура (ligatura) — ліга (див.), що з'єднує дві однакові ноти.

Лінійна нотна система (Liniensystem, Notensystem)—система записування нот на п'яти лініях та в проміжках між ними. В кол. Росії застосована в XVII стол. (див., на Україні—раніше, в XVI ст. Крюки, Невми, Ключ).

Lirico (ліріко)—лірично.

Ліра (Lira)—1) муз. інструмент старовинної Греції, типу арфи, але з далеко меншою кількістю струн й іншої форми; 2) набір стальних плястинок („дзвіночків"), інструмент духової) військової оркестри; 3) див. „Реля".

Оберненням інтервалу зветься переміщення основи на октаву вверх або вершини на октаву вниз. Обернення прими дає октаву, обернення секунди—септиму, терції — сексту, кварти — квінту, сексти — терцію, септими—секунду, октави—приму.



При цьому чисті інтервали дають теж чисті, а інші навпаки: великі дають малі, малі дають великі, збільшені дають зменшені, а зменшені—збільшені.

Інтонація—1) характер звуку; 2) точне чи фалшиве відтворення показаних в п'єсі тонів (звуків).

Інтонування — відтворення тонів (звуків) голосом чи на інструменті.

Intrada (інтрада)—вступ у муз. творі.

Інтродукція, introduction (ентродуксьйон), introduczione (інтродукцьйоне)—вступ, початок великого музичного твору.

Інвенція—начерк, експромт. У Баха п'єса для певного числа голосів (2, 3, 4) в імітаційному (див. імітація) стилі.

Inversio (інверсіо)—переміщення або „обернення" голосів (див. Інтервал).

Іонійський лад—див. Гама.

Irato (ірато), con ira (кон іра)—гнівно.

до сучасної бандури (див.), але з меншим числом струн (6-8).

Кобилка—підставка під струни в струн. інструментах.

Колоратура—віртуозного характеру прикраси в співі. Колоратурне сопрано—див. Сопрано.

Кома, Comma — буквально „кома", так зветься в музиці різниця між двома енгармонійними тонами, фактично не зовсім однаковими.

Так „до-дієз" і „ре-бемоль" числом коливань однакові при темперації (див.), а в дійсності різняться: відношення чисел їхніх коливань=81 80.

Композитор, компоніст (Komponist)—музика, що пише музичні твори (композиції). Наука композиції, т. зв. теорія композиції включає в себе такі фахові науки—гармонію, контрапункт, фуга, музичні форми інструментування.

Контрафагот—див. Фагот.

Контрданс—старовинний танець.

Контроктава—див. Октава.

Концертмайстер—1) перший скрипач в оркестрі; 2) піяніст, що вивчає із співаками партії й веде ф.-п. супровід.

Конферанс музичний—пояснення до виконуваних в концертах творів. Конферансьє—той, що веде конферанс.

Козак, Козачок — український народній танець у 2 4.

Коряк—резонаторний корпус кобзи й бандури.

Largo, характер виконання строгий. Largamente (ляргаменте)—потребує при повільному рухові ще й повноти та округлости звуків.

Legato (легато)—плинно, злитно, ц.-т. виконувати: не перериваючи звуку при співі, не одриваючи смичка на смичк. інстр-тах, не одриваючи язика на духових, не знімаючи пальця з одного клявішу, перш ніж ніж ударено по другому—на ф.-п. і т. д. Legatissimo (легатісімо)—дуже злитно.

Legatura (легатура)—див. Ліга.

Легенда (legenda)—в музиці—музична форма, подібна до баляди (див.) та романсу (див.).

Leggiero (леджеро)—легко; потребує виконання середнього між legato та staccato.

Legno (леньйо)—дерево; вживається у виразі „Col legno (див. Col).

Лейтмотив (leitmotiv) — виразний, часто повторюваний в муз. творі, мотив, яким композитор музично характеризує не тільки дієвих осіб (в опері, в балеті), а навіть ідеї та речі; таке значення надав лейтмотивові Р. Вагнер у своїх операх.

Leno (лено)—безсило, кволо

Lento (ленто) — нешвидко, майже як Largo (див.) Lento assai (ленто ассай); lento di molto (ленто ді мольто)—дуже повільно. Lentamente (лентаменте) — повільно. Lentando (лентандо) — потрібує уповільнення пасажу (див.), якого стосується.

шумові (ложки, „кавадло", бляха й інш.*)

Інструментознавство — наука про походження й властивості муз. інструментів.

Інструментальна музика—музика написана для виконання на інструментах; протиставиться вокальній музиці (див.); інструментальна музика спочатку була лише супроводом до вокальної і почала грати самостійну ролю, як музика танкова. Інструментальна музика поділяється на абсолютну або чисту, що не має ніякого „сюжету" чи „програми" і програмну, що має звичайно певний сюжет, зміст, викладений у спеціяльній „програмі" до твору або в самій назві твору чи його частин або в епіграфах.

Інструментовка — частина теорії композиції—наука, що знайомить з історією та властивостями інструментів та вчить, як їх уживати та як для них писати.

Інструментування твору—розкладання його на оркестру чи ансамбль їх.

Intensivo (інтенсіво) сильно, жваво

Інтермедія (intermedio), інтермецо (intermezzo)—1) музика, що виконується між діями муз.-сценічного твору; 2) окрема музична думка, між двома варіяціями; 3) невеличкий епізод, що вставляється між проведеннями основних тем у фузі.

---

*) Їх можна віднести до муз. інструментів відносно, лиш оскільки вони входять до сучасної шумової й ударної оркестри.

Інтервал, intervallum (інтерваллюм)—відношення двох звуків за їхньою висотою (за числом коливань); відстань одного тону від другого, взятих один за одним або разом. Нижній тон звуть о с н о в о ю, верхній—в е р ш и н о ю. Назва інтервалу визначає кількість діатонічних ступенів од основи до вершини, а відстань—кількістю тонів між ними.

8 тонів
7 тонів
6 тонів
5½ тон.
4½ тон.
3½ тон.
2½ тон.
2 тони
1 тон
0 тонів



Дуодецима
Ундецима
Децима (велика)
Нона (велика)
Октава (чиста)
Септима (велика)
Секста (велика)
Квінта (чиста)
Кварта (чиста)
Терція (велика)
Секунда (велика)
Прима (чиста)

Показані на малюнкові інтервали прима, кварта, квінта, й октава звуться ч и с т и м и,

а секунда, терція, секста, септима, нона, децима, ундецима, дуодецима—в е л и к и м и.



Збільшена 1.
Мала 2.
Мала 3.
Збільшена 4.
Зменшена 5.
Збільшена 5.
Мала 6.
Збільшена 7.
Зменшена 7.

В цьому прикладі відстань між основами й вершинами інтервалів змінено підвищенням чи зниженням ступенів, а залежності від чого й звуться вони інакше; інтервали, м е н ш і від великих на півтон, звуться м а л и м и, а менші на півтона від малих або чистих—з м е н ш е н и м и; інтервали б і л ь ш і на півтон од чистих чи великих звуться—з б і л ь ш е н и м и.

Інтервали, що входять у склад одного тризвуку (див.) звемо к о н с о н а н с а м и (див.), це будуть: 1) чисті—прима, кварта, квінта, октава та 2) великі й малі—терція та секста.

Решта інтервалів—всі секунди, септими та нони, а також усі збільшені й зменшені прими, терції, кварти, квінти, сексти, октави, будуть д и с о н а н с а м и (див.)

К р а к о в'я к, Krakowiak—польський нець у 2/4.

К р о н а—невеличка додаткова (вигнута) рурка, надіваючи яку на волторну (див.), можна міняти її стрій, бо здовжиться довжина, а це понижує звук.

К р ю к и—знаки для безлінійного записування музики, що вживалися в старовинній церковній музиці. Висоту й довгість звуку визначалося крюками приблизно; лиш при удосконаленні системи крюків (на кінець XVII ст.) досягалося досить точного визначення. Були крюки, що визначали на окремі звуки, а й групи їх, а також відтінки виконання. Крюки вийшли з ужитку, бувши витіснені досконалішим нотно-лінійним записом, заведеним на Україні в XVI-му стол., а в Росії—в XVII стол.

К с и л о ф о н—ударний муз. інструмент: низка підібраних за гамою дерев'яних брусочків по яких б'ють молоточками; широко використовується і як сольний, і як оркестровий інструмент.

К у п ю р а—викреслена при потребі скорочення частина муз. твору. Позначається так: на місці, від якого починається викреслення ставиться „V i", а де кінчається — „d e" („V i d e" значить „дивись").

СЛОВА НА БУКВУ „L" (укр. „Л")

L a—звук „ля" (A, a).

L a c r i m o s o,-a (лякрімозо,-а) — слізний, сльозно.

Л а д—1) схема побудови якого-небудь діатонічного звукоряду (див. г а м а; 2) проміжок між поріжками на грифах струнних інструментів, інколи й самі поріжки („ладки").

L a g r i m a b i l e (лягрімабіле)—жалібно, скорботно.

L a g r i m a n d o (лягрімандо), l a g r i m o s o (лягрімозо)—L a c r i m o s o

L a m e n t a b i l e (ляментабіле)—L a g r i m a b i l e.

L a m e n t a t i o n (ляментасьйон), l a m e n t a z i o n e (ляментацьйоне)—сум, журба скорбота.

L a m e n t e v o l e,-v o l e m e n t e (ляментеволе,-волементе), l a m e n t o (ляменто), l a m e n t o s o (ляментозо)—L a m e n t a b i l e.

L a n g u e n d o (лянгвендо), l a n g u e n t e (лянгвенте), l a n g u i t o (лянгвіто). — протягуючи звуки.

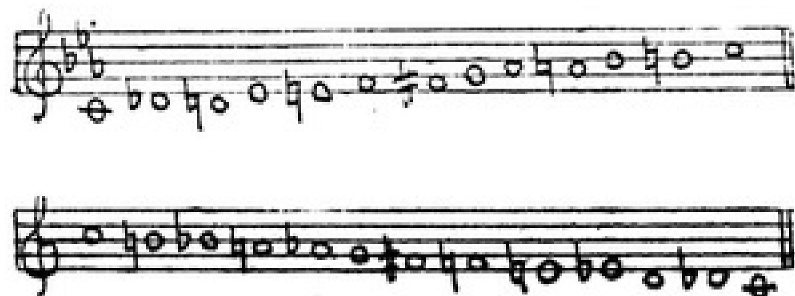
L a n g u e n t e (лянгвенте)—знесилено, умліваючи; потрібно уповільнити рух і виконувати безсило, без прикрас.

Л і н г в і я л ь н и й — язичковий; назву застосовується до язичкових інструментів (клярнет, гобой тощо).

L a r g o (лярго)—повно, повільно й строго. Цей рух (темп) найповільніший з основних п'яти (див. T e m p o, Темп). L a r g o a s s a i (лярго ассай), L a r g o d i m o l t o (лярго ді мольто)—повільніше за L a r g o, дуже повільно. L a r g o m a n o n t r o p p o (лярго ма нон троппо)—повільно, але не дуже. L a r g o u n p o c o (лярго ун поко)—трохи повільніше. L a r g e t t o (лярґето)—трохи шидше за

ня якого попередньо береться підвищений 4-й ступ., що переходить потім у свій природній вид і далі натуральним півтоном у 3-й ступені:

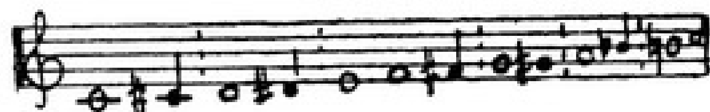
2. В мінорі



Цеб-то *при ході вверх в мінорі* замість підвищення 1-го ступ., попередньо береться знижений 2-й ступ., а 5-й ступ. натурально переходить півтоном у 6-й. *При ході вниз* правопис гами буде однаковий із правописом у мажорі. Однак утворюється оригінальне явище: хроматика, іде вниз, а ступені 7, 6 і 3-й попередньо підвищуються. Власне кажучи, при ході вверх ми беремо в мінорі правопис рівнобіжного мажору: нота «до» є 6-м ступ. гами «мі-бемоль-мажор», а тому після «до» треба брати «ре-бемоль», як 7-й ступ. «мі-бемоль-мажору», попередньо знижений.

Всі ці винятки у хроматизмі пояснюються вимогами гармонічного порядку, за якими наприклад у даному разі зручніше вживати акордів із «ре-бемоль», а не «до-дієз».

Читачам пропонуємо тепер виконати голосом, називаючи ноти, усі гами, так діатонічні, як і хроматичні. При чому в останніх співати не «наосліп» тільки по півтону, а й «спираючись» на віхи мажорних ступенів, цеб-то робити півтонні *переливи* від одного ступ. мажору до другого, наприклад:



При першому знайомстві читача з теорією музики не буде біди в тому, якщо читач усі види гам буде починати з одної якоїсь тоніки.

Знаючи усі тональності читач повинен тепер завжди вміти розпізнати, у якій тональності написано ту чи іншу пісню або інструментальну п'єсу. Для цього перш за все беруть до уваги: 1) ключеві знаки, що указують на тональність (мажор чи мінор), далі—2) наявність у перших же тактах випадкових знаків відповідного мінору (якщо п'єса в мінорі) і, нарешті, 3) останню заключну ноту в басові, яка повинна бути *тонікою* того строю, в якому написано п'єсу.

дається з пісень нового побуту та клясичних творів. При студії працює показовий квартет, а солісти студії виступають з солоспівами та мелодеклямацією. Є й досвідчений акомпаніятор.

З цього року художня рада студії ухвалила головну увагу щодо виступів звернути на райони Дніпропетровщини. Перша ж поїздка до районового центру, с. Перещепина, показала, що лінію взято вірну. Маса остільки виголодалась за музикою, що квитки на концерт розхватали за годину, а потім почали вимагати квитків за всяку ціну. Довелось заспокоювати тим, що концерт незабаром повториться. Підчас концерту, слухачі поводилися надзвичайно уважно і радо вітали студентську молодь, що привезла нову пісню на село; особливо з великим успіхом проходили пісні нового побуту: комсомольські, про колективізацію, комуну, засів урожай.

В Перещепині ж зв'язалися з місцевим гуртком кобзарів-селян, що працює під орудою бандуриста Коваленка. Цікаве явище: всі бандури селяни поробили самі і зробили добре—звучать чудово, лише трохи важенькі. Кобзарський гурток потребує інструктажу, що в міру змоги й зробив керівник студії.



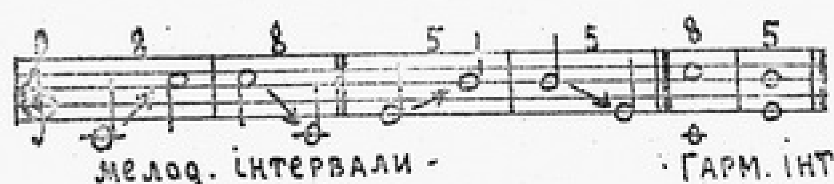
Кобзарський гурток с. Перещепина під орудою Коваленка (в центрі)

Центральним музичним організаціям, зокрема „Укрфілові", треба звернути увагу на таких самоуків, як Коваленко, що веде досить цінну концертову працю й сам виробляє добрі бандури.

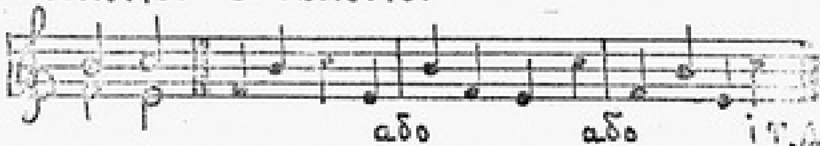
Скудь

Переходимо тепер до вивчення взаємних відношень між собою усіх ступенів гам. Іншими словами, ознайомимося з *інтервалами*, цебто з тими відставаннями, які матимемо між двома першими-ліпшими звуками. Під відстанню ми розуміємо різницю у висоті двох звуків. Цю різницю визначається кількістю цілих тонів або півтонів, що є між двома даними звуками.

Насамперед зазначимо, що всі інтервали в музиці існують у двох видах — *мелодичному та гармонічному*. Мелодичний інтервал являє собою *поземну послідовність* двох ступенів гам; при чому, однаково чи йдемо ми від нижнього ступеня до верхього, чи навпаки. Гармонічний інтервал являє собою *одночасне звучання* двох ступенів: Голосом ми можемо



жемо виконувати тільки мелодичні інтервали, а гармонічні можемо тільки слухати, читати або грати, а голосом будемо співати їх мелодично. Цебто один ступінь за одним.



Звертаємось до інтервалів, що є на всіх ступенях натуральних гам, і що через це звуться *діятонічними інтервалами* в протилежність інтервалам *хроматичним*, що їх дістаємо з діятонічних шляхом зменшення або збільшення хроматичними знаками.

Для визначення інтервалів береться назви ступенів гами в їхньому порядкові: *прима, секунда, терція, кварта, квінта, секста, септима, октава, нота, децима, ундецима дуодецима, терцдецима, квартдецима, квінтдецима*—двійна октава. При цьому інтервали від прими до октави є *основними*, а дальші—*вивідними*.

Основні інтервали мажорної гами (приміром, до-мажор) з її першого ступеня будуть такі виписавши інтервали, (почавши з другого ступеня гами «до-мажор),

---

ХУДОЖНЬО ПОКАЗОВА ХОРОВА КАПЕЛЯ В МАКІЇВЦІ



Капеля організувалася в перших числах грудня ц. р. з ініціятиви місцевих співців-аматорів і працює за керівництвом тов. М. Ю. Скрипникова, що в 1920-21 р. був керівником 1-ої радянської симфонічної капелі в м. Ростові, а нині керує хоргуртком при робклюбі «Гірник». Організована на основах цілковитої добровільности учасників і самого керівника капеля почала провадити серйозну роботу. Склавши собі репертуара з клясичних, революційних та народніх пісень та прикріпивши себе до районового комітету спілки гірників, капеля почала давати концерти. Один з серйозних концертів даний був 24-II-30 р. на вечорі «Вугілля» в Робітничому Палаці Праці на Раківці (Буроз). Виконані капелею: «Рабочий дворец» Озоліна, «Туман хвилями лягає» з оп. «Майська ніч» Лисенка, «Дубинушка» Чеснокова, «Мірошник» Шуберта, «Реквієм» Анцева, ряд творів Леонтовича, Гречанінова та інших композиторів,—викликали щирі й довгі оплески гірників; це говорить за те, що хорове мистецтво знайшло собі місце в побуті гірника. З таким художнім знаряддям, з яким виступає капеля, вона являє собою достатній опір проосуненню будьякої халтури в хорове мистецтво на терені діяльности капелі. Відповідним громадським організаціям слід звернути увагу на роботу капелі й зорганізувати навколо цієї роботи громадську думку.

Приклад народження цієї капелі треба використати громадським організаціям інших робітничих районів Донбасу, бо маса жде на них.

Г. Масов

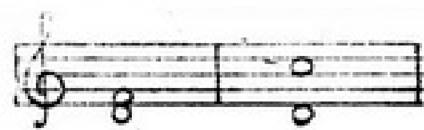
Чиста прима (ч. 1)- 0 тонів | Велика секунда (в. 2)- 1 тон | Велика терція (в 3)- 2 тони | Чиста кварта (ч. 4)- 2½ тони



Чиста квінта (ч 5)- 3½ тони | Велика секста (в. 6)- 4½ тони | Велика септима (в. 7)- 5½ тонів | Чиста октава (ч. 8)- 6 тонів

ми побачимо різницю в терції (ре-фа) та септими (ре-до), порівняно з попередніми.

Мала терція (м. 3) 1½ тони

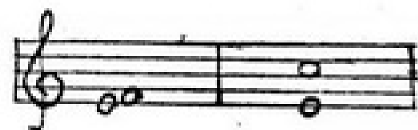


Мала септима (м. 7)-5½ тонів

Порівняно з тими ж інтервалами на першому ступневі гами до-мажор вони є зменшені на один півтон. Ці інтервали звуться *малою терцією* та *малою септимою.*

В інтервалах з третього ступеня гами до-мажор матимемо два нові інтервали.— *мала секунда* та *мала секста.*

Мала секунда (м. 2)-½ тона

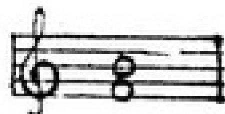


Мала секста (м. 6)- 4 тони

Вони також на один півтон менші од великої секунди та великої сексти.

З четвертого ступеня до-мажорної гами ідучи, дістанемо ще новий інтервал,

Збільшена кварта



(зб. 4)-3 тони

надзвичайно характерний, що зветься *збільшеною квартою* або *тритоном,* який *на півтона більше од чистої кварти.*

Інтервал з 5 та 6 ступенів до мажорної гами пропонуємо виписати і визначити читачеві, а ми додаємо ще відомості про інтервал, теж характерний, що зветься *зменшеною квінтою,* що своїм розміром тотожня із збільшеною квартою, але має інше звукове стремління.

Зменшена квінта



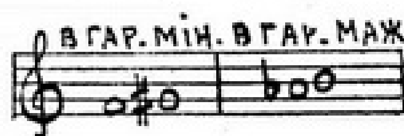
(зм. 5)-3 тони

Очевидно, всі перераховані інтервали мажорної гами, є і в натуральній мінорній гамі, рівнобіжній з даною мажорною (в даному разі — в ля-мінорній). Таким чином, читач може самостійно скласти собі таблицю інтервалів натуральної ля-мажорної гами.

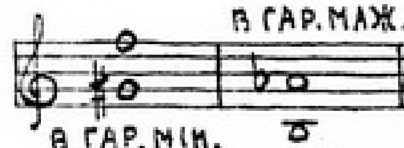
Крім чистих прим та октав на кожному ступені тут, звичайно, буде різниця у розташуванні інших інтервалів на ступенях мінорної гами, порівняно з мажорною. Наприклад, збільшена кварта в мажорі є на четвертому ступневі, а в натуральнім мінорі на шостому ступені. При чому, природа та стремління ступенів, що складають цей інтервал, є різні.

Переходячи до *гармонічних* видів там, так в мінорі, як і в мажорі, ми дістанемо чотири нові надзвичайно характерні інтервали, є саме: *збільшену секунду, зменшену септиму, збільшену квінту та зменшену кварту:*

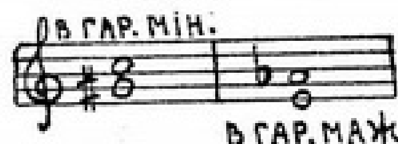
Збільшена секунда (зб. 2) = 1½ тони



Зменшена септима (зм. 7) = 4½ тони



Збільшена квінта (зб. 5) = 4 тони



Зменшена кварта (зм. 4) = 2 тони



Вважаємо за корисне тепер же показати, як ці інтервали, звичайно, переходять в інші (це зветься *розв'язанням інтервалів.*



Ці інтервали належать уже до *хроматичних* інтервалів, бо вони утворюються з допомогою хроматичних знаків.

Хоч з хроматичних інтервалів теоретично можна утворити велику групу їх, але частина з них буде остільки абстрактною, що їх не можна буде віднести до якоїсь гами або застосувати в музиці.

Розглянувши всі наведені інтервали, ми матимемо висновки, потрібні нам для розв'язання практичних завдань з теорії (побудування інтервалів на першому іншому ступені):

1. Збільшення інтервала на півтона робиться зниженням нижнього голосу на хроматичний півтон або підвищенням на півтон верхнього голосу. При такому збільшенні ми з чистих та великих інтервалів дістаємо збільшені, із збільшених—двічі збільшені, з малих—великі, із зменшених — малі або чисті, і з двічі зменшених — зменшені.

2. Зменшення інтервалу на півтона робиться підвищенням нижнього голосу або зниженням верхнього голосу на хроматичний півтон. При такому зменшенні дістаємо із чистих та малих інтервалів—зменшені, з великих—малі, із збільшених —великі або чисті, із зменшених — двічі зменшені, із двічі збільшених—збільшені.

3. Збільшення та зменшення інтервалів на цілий тон робиться або відповідною хроматичною зміною на цілий тон одного з голосів інтервалу або протилежною хроматизацією обох голосів на півтона (один підвищується, другий знижується).



Дамо тепер завдання:

1. Аналізуючи знайти й написати ряд мелодій, де будуть ті чи інші інтервали, які читач сам собі призначить показати. Матеріялом для цього можуть бути не тільки пісні, а й інструментальні твори (краще повільного темпу).

2. Знайти тональності (в мажорі та мінорі) для таких інтервалів (розв'язання завдання просимо надсилати нам):



Як зразок даємо розв'язання цього завдання для *чистої кварти* (ре-соль): вона є на першому ступені в ре-мажорі та ре-мінорі, на другому ступені в до-мажорі і до-мінорі, на третьому ступені—в сі-бемоль-мажорі та в сі-мінорі, на четвертому ступені в ля-мінорі натуральному, на 5 ступені соль-мажорі і соль-мінорі, на шостому ступені в фа-мажорі і на сьомому ступені в мі-бемоль-мажорі.

Цим ми й закінчуємо курс нотної грамоти.

Л. Лісовський

Т.т. передплатники!

з 1-го січня 1931 року

ЖУРНАЛ „МУЗИКА—МАСАМ“

виходитиме у збільшеному розмірі:

Тексту замість 20-ти—36 аркушів на рік

Нотних додатків замість 15-ти—20 аркушів на рік.

У ЗВ'ЯЗКУ ІЗ ЗБІЛЬШЕННЯМ РОЗМІРУ ЖУРНАЛУ БУДЕ ЗАВЕДЕНО

НОВИЙ ВІДДІЛ „Музика в закладах Соцвиху“,

а також буде збільшено розділ „Матеріяли для самоосвіти“.

З музичного життя

НАША ПОДОРІЖ ДО 99-ої

(Композитори ВУТОРМ'у в підшефній дивізії)

В середині липня місяця група композиторів ударних композиторських бриґад майстерень Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (Одеської та Київської філії), в складі: Толстякова, Радзієвського, Данькевича, Смекаліна й Шаравського одвідала 99-ту дивізію, щоби ознайомитися зі станом масової музичної роботи в дивізії та виявити практичний напрямок для своєї роботи по лінії шефства ВУТОРМ'у над дивізією.

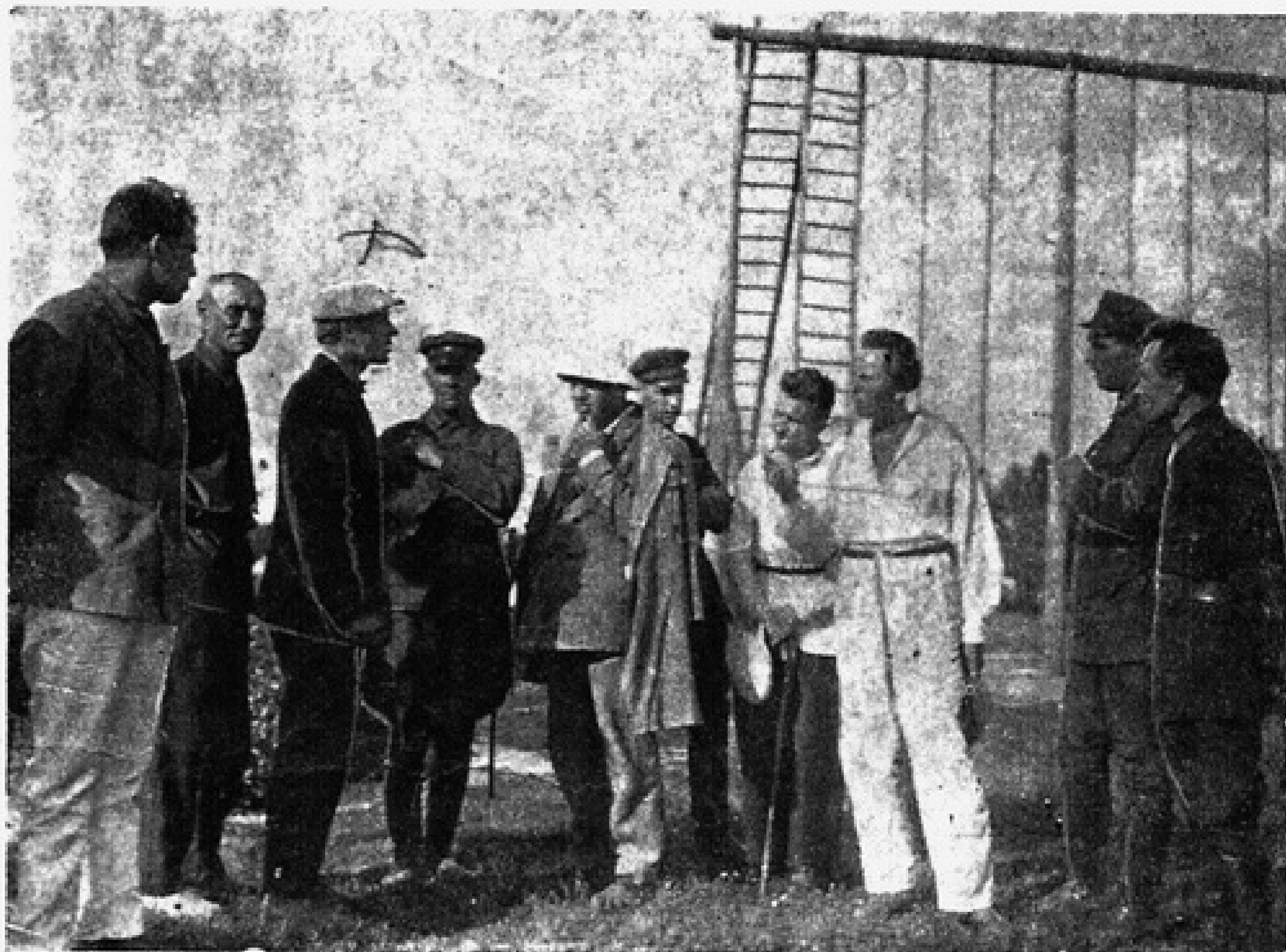
Перш ніж говорити, яке враження справив на нас, композиторів, музичний рівень червоноармійської маси, не можна не сказати про те, як зустрів нас політвідділ дивізії та її командний склад. Немає слів змалювати ту теплоту та готовність дати нам всі засоби для найраціональнішого використання часу, що ми знайшли в дивізії. Ми знайомилися з усім, що нас цікавило, під безпосереднім керівництвом командного складу, завдяки чому набралися вичерпуючого уявлення про боєспроможність нашої армії, про повсякденне життя бійців, про їхню бойову підготовку й культурний рівень, так із боку політичного, як і музичного виховання в лавах Червоної армії.

Пробули ми в дивізії чотири дні, на протязі цих днів ми побували на кулеметній польовій стрільбі, у всіх полкових клюбах, у наметах, їдальнях, кухнях—скрізь. Кожного з нас було прикріплено до певного полку, де ми вели бесіди з червоноармійцями й курсантами про мету нашого приїзду і переконалися з великою радістю, що цей приїзд знаходить в них найживіший відгук, показуючи їхню культурну свідомість.

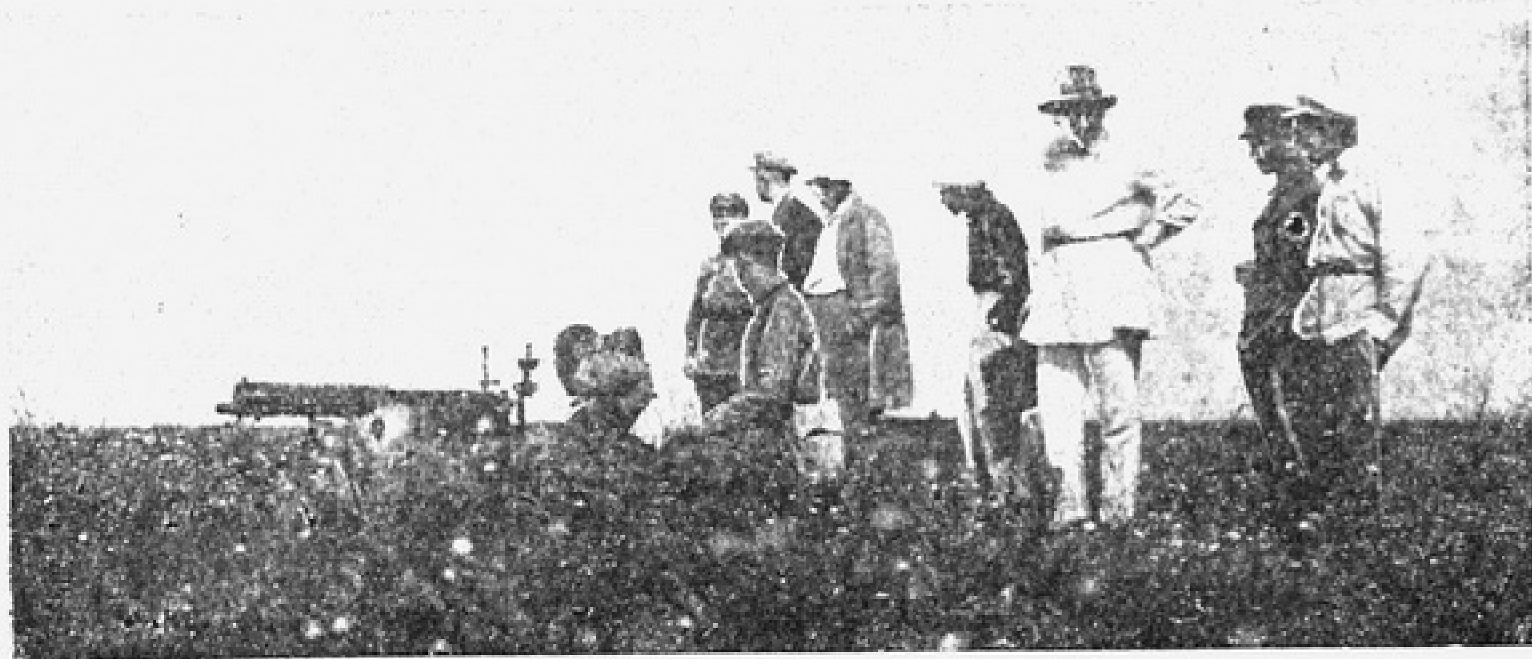
Потім ми спостерігали їхні музичні заняття й провели декілька нарад щодо нашої практичної роботи в дивізії, з Політвідділом, з командирами й комісарами полків та шкіл, з начальниками полкових клюбів. Врешті відбули параду дивізії з приводу закінчення трьохмісячної служби перемінників. Після паради, як члени жюрі спостерігали спортивні та музичні змагання в маштабі всієї дивізії. Враження від загального стану дивізії, від гнучкости її керівного апарату, від здорового чіткого пульсу її життя, від грандіозности її учбово-бойової й політичної роботи і нарешті від величної картини паради—враження від усього цього у нас залишилося остільки велике, що ввесь час,

На фотографії (зліва направо)

1-й—К. Данькевич.
2-й—П. Толстяков.
3-й—В. Смекалін.
4-й — командир кав. ескадрона т. Глотов.
5-й—Н. Радзієвський.
6-й— інструктор подиву т. Омельченко.
7-й—В. Шаравський.
8-й А. Лебединець.
9-й—інструктор масової роботи подиву т. Лучезарський.
10-й— командир Н-го батальйону Л. Омельчук.



Композитори ВУТОРМ'у в дивізійному таборі.



Композитори ВУТОРМ'у на учбовому кулеметному стрілянні

який ми провели в дивізії, назавжди залишиться незабутньою сторінкою нашого життя.

Переходячи до оцінки культурно-музичної роботи, що провадиться в дивізії, треба зазначити, що те, що ми бачили, або краще сказати почули, переважало всі наші попередні уявлення. Масово-музична робота в дивізії поставлена блискуче. Немає жодного полку, в якому б кожна рота, кожна батарея не співала пісні в поході з відповідною єдністю, динамічністю, ритмічною чіткістю, прекрасною дикцією, мелодійною точністю.

Підбор пісень гарний. Про старі „салдатські" пісні тут не мають уявлення. Співаються пісні нові, свіжі, продукції сучасних українських композиторів: Козицького („У похід"), Толстякова („Пісня кузні"), Смекаліна („На барикади"), Богуславського („Юнацький марш" та „Ми на конях пожеж") Лебединця („Червоноарми", „Шевченківщина" та „Відповідь Країни Рад папі римському"), Верьовки („Червоноармійська") та багато інших.

Треба сказати, що в більшості ці пісні структури досить складної, але маса прекрасно їх сприймає й засвоює. Пісні вивчається по школах, а від них переходять у масу. Впливовість пісні позначається тим фактом, що вони вже лунають по селах Шевченківщини.

Досягнення музично-масової роботи особливо яскраво виявились на дивізійнім святі коли полки всією величезною масою співали нові червоноармійські бойові пісні за керівництвом свого керівника та автора їх тов. Лебединця: співали легко й свобідно, разом з об'єднаними духовими оркестрами всієї дивізії.

Щодо інших ділянок музичної роботи в дивізії треба зазначити ще оркестрову справу, яка стоїть на відповідній височині (особливо в 295 полку). Є по полках не погані гармоністи й групки народньо-струнних ансамблів. Не мож-



Композитори ВУТОРМ'у в таборі підшефної 99-ої дивізії на спортивному майдані.

на не зазначити, що такій гарній постановці справи дивізія з одного боку зобов'язана свідомому ставленню до музичної справи своєї політично-керівної верхівки, а з другого—невтомній праці композитора й керівника музично-масової роботи. прекрасного організатора члена Ц. П. ВУТОРМ'у тов. Лебединця.

З хиб, які ми могли завважити відзначимо репертуар оркестровий. Він не виявляє певного настановлення. Бракує гарних нових маршів (похідних та полкових для піхоти й кінноти). Нарешті слід було б ввести в побут червоноармійців замість „бальних" танців, масові танки. Наше найперше завдання допомогти усунути ці хиби.

Надалі, підтримуючи міцний живий зв'язок з культурно-політичним керівництвом дивізії, бути в курсі всіх музичних вимог життя червоноармійської маси, постачати своєю продукцією всі частини дивізії, всебічно консультувати музичну роботу, провадити відповідну музично-культурну роботу і серед командного складу шляхом приїздів з концертами і лекціями тощо, одним словом, підносити музичну культуру в дивізії дедалі вище, щоби вона просякала в гущу всієї армії та йшла в одно з загальним швидким культурним зростом нашої пролетарської країни.

Вважаємо за свій громадський обов'язок після нашої подорожі до 99-ої дивізії кинути заклик усім композиторам за нашим прикладом вивчати життя армії й виділити певне місце для неї в своїй творчості.

В. Шаравський, П. Толстяков, К. Данькевич. В. Смекалін. Н. Радзієвський

МУЗИЧНА РОБОТА В 99-й СТРІЛ. ДИВІЗІЇ

Крива вивчення революційних пісень нашою дивізією цього року значно вища ніж минулого року. Пояснюється це, з одного боку, зростом активности частин, з другого боку, безпосереднім керівництвом Політвідділу дивізії і нарешті заходами командування дивізії, що стимулюють масову музичну роботу в дивізії шляхом організації змагань, нагород переможцям і т. ін.

28 квітня 1930 року на громадському огляді за участю професійних, партійних, комсомольських та радянських організацій у м. Черкасах відбулося змагання шкіл молодшого командного складу 99-ої стр. дивізії в справі музичного виховання та виконання художньої революційної червоноармійської пісні (див. дописи в №№ 4, 5-6 за цей рік).

Народній комісар освіти т. Скрипник, перебуваючи на партійній конференції Шевченківщини, одвідав табор, і полкові школи мали можливість демонструвати перед ним свої досягнення. Виїжджаючи з табору т. Скрипник запропонував дивізії викликати на соцзмагання одну з нормальних шкіл на краще виконання і організацію музичного виховання і призначив 1000 крб. на преміювання школи-переможця. На жаль, через велику переобтяженість роботою жодна з шкіл досі не спромоглася зро-



Школа 99-го гарматного полку, що дістала 2-ге місце на змаганні у вивченні й поширенні революційної червоноармійської пісні, що відбулося повесні 1930 р.



Начальник політвідділу 99-ої дивізії тов. Петрунін

бити виклик. 18-V поширений пленум ЦП ВУТОРМ'у у Києві, що відбувся за участю представників дивізії, взяв шефство над нашою дивізією *).

14 У червні відбулося змагання між духовими оркестрами дивізії. Завдання учасникам було виконати: революційну п'єсу, клясичну та службови стройовий репертуар. За найкраще художнє виконання, жюрі в складі диригента симфонічної оркестри Київського муз.-драм. інституту ім. Лисенка т. Клімова, від 295 стр. полку т. Склізнова, від подиву т. Лучезарського присудило перше місце—оркестрові 295-го полку, що виконав за диригуванням капельмайстра т. Єлісеєва увертюру „Егмонт"—Бетговена та „Музичну картину"—Згурського.

ЦП ВУТОРМ'у шефські обов'язки перед дивізією уже виконує: 16-го червня згідно з шефською умовою дивізію одвідали композитори ВУТОРМ'івці Данькевич, Шаравський, Толстяков (Одеська філія) Смекалін, Радзієвський (Київська філія). Харківські товариші з об'єктивних причин не приїхали.

Композитори ознайомилися з життям дивізії, з репертуаром та виконанням частинами революційних пісень. Привізши свої твори в подарунок дивізії, вони, вислухавши виконання і репертуар наших пісень, заявили на нараді подиву, що червоноармійці остільки посунені музично, що твори треба переробити, давши їх у складніших музичних формах.

З другого боку наші композитори ще не знають життя Червоної армії, і тому їхня творчість не завжди відповідає армійським вимогам

На другий день у залі педтехнікуму композитори організували концерт з своїх творів для начскладу дивізії, на концерті композитори ділились своїми враженнями від перебування в дивізії й постановки музичной роботи в ній. Далі т. Толстяков виконав на роялі експромт—свої враження від життя табору протягом дня. т. Данькевич виконав кілька своїх романсів та поему „Про перемогу Перекопу". Цей твір зробив на слухачів велике враження. І нас дивує, що ДВУ не спромоглося до цього часу його видати, адже треба вітати почин композитора Данькевича відбити музикою боротьбу Червоної армії. Тов Смекалін виступав з доповіддю про шляхи розвитку пролетарської культури реконструктивної доби.

Цього року ініціятивна група поетів і літераторів виголосила заклик до пролетарських

*) Угоду дивись у „М.—М." № 5.6.



Заспівувачі 9-го гарм. полку з керівником А. Лебединцем



Тов. Єлісеєв—капельмайстер оркестри 295-го полку, що дістала 1-е місце в змаганні оркестр у червн ц.

письменників більше відображувати життя, побут та боротьбу Червоної армії. Треба так само і нашому композиторському активові, знайомлючись з життям і побутом Червоної армії, відображати його не тільки в пісні, а і в музиці інструментальній.

18-VII відбулося свято дивізії, що закінчилося парадою і Червоною присягою молодих бійців; після паради 295-ий та 297-ий полки виконали „Червоноарми" Лебединця за диригуванням автора, а тоді за диригуванням т. Єлісеєва 297 полку супроводі всіх духових оркестр дивізії проспівав пісню „Від повідь Країни Рад папі римському". Це був величний грандіозний виступ до цього часу незнаний в нашій дивізії.

Перед від'їздом композиторів у політвідділі дивізії відбулася нарада, де композитори ділились своїми враженнями та думками. Начальник політвідділу дивізії т. Петрунін просив композиторів підтримувати зв'язок з частинами, до яких вони прикріплені, а так само і з політвідділом дивізії. На сьогодні ми вже маємо той зв'язок, що про нього говорив т. Петрунін. Так т. Шаравський прислав біля 20-ти творів клясичного репертуару, той же Шаравський надіслав марш Композитора Чернятинського та частушки для нього Шаравського; Данькевич надіслав збірник масових танків та ритмічних ігор. Ці матеріяли уже оркестровано нашими капельмайстрами, а марш Чернятинського інсценізується в формі танку, фігурної маршировки та масового видовища зі співом. Маємо відомості, що т. Смекалін закінчує марш, присвячений 297-му Гуманському полкові на тему популярної в нашій дивізії його-ж пісні „На барикади" [1]).

27-го липня школа 295-го полку була на окружних військових змаганнях у Києві, де й демонструвала досягнення дивізії в частині бойової похідної червоноармійської революційної пісні.

Висловитися про цей виступ школи даємо слово начальникові Київського Буд. Черв. Армії й фльоти:

„У Києві це була перша спроба демонстрації масового червоноармійського співу при похідному темпі—120 кроків на хвилину. Революційний зміст пісень добре відбито відповідною, цілком новою музикою. На вечорі було до 600 чоловіка представників усіх частин УВО, що прибули до Києва на спартакіяду, і загальна думка всіх присутніх така: школа Дніпровців показала блискучі досягнення в організації й виконанні нової червоноармійської пісні і є піонером у справі нової методи виховання червоноармійської маси.

З свого боку висловлюємо побажання, щоб надалі в репертуар червоноармійський пісенний було внесено моменти, що відбивали б побут та учобу Червоної армії, а також здоровий червоноармійський гумор".

Останнє зауваження переадресовуємо т.т. композиторам, насамперед—шефам.

Зараз іде активна масова музична робота в частинах нового перемінного складу, що прибував до дивізії: організовано батальйонні бригади, видрукувано пісні, що їх мають вивчити тер армійці, складено методичні поради батальйонним бригадирам й ін.

Червоноармійський, курсантський, командно-політичний склад дивізії в зв'язку з широким розгорненням роботи сподівається на прискорення видання збірки пісень, що її було подаровано ВУТОРМ'ом підчас урочистого змагання шкіл молодшого комскладу дивізії.

Командир Н-ського батальйону **Л. ОМЕЛЬЧУК**

[1]) Тов. Смекалів надіслав 297 Гуманському полку велику бібліотеку для духової оркестри, також твори для оркестри 295 полку.

„ВУТОРМ" та Роб. Т-во „Музика мас" склали соцугоду з 14-м радіобатальйоном УВО

Група харківських музик—представників „Всеукр. Т-ва Револ. Музик" та Всеукр. Роб. Т-ва „Музика Мас" одвідали табор, де розташований 14-й радіобатальйон УВО. Зустріч музик і композиторів з червоноармійцями та командним і політичним складом батальйону мала надзвичайно теплий характер.

З доповідями про шляхи створення пролетарської червоноармійської пісні та про конкретні практичні завдання культзмички музик із Червоною армією й організацію в останній масової муз. роботи виступили голова оргбюра Т-ва „Музика Мас" В. Васютинський, що нині перебуває в лавах політскладу батальйону, та член президії ЦП ВУТОРМ'у композитор П. Козицький.

З метою сприяння розвиткові пролетарської музичної культури в лавах Червоної армії й зміцнення пролетарських шляхів музичної творчости представники ВУТОРМ'у й Т-ва „Музика Мас" зложили з червоноармійським та командно-політичним складом батальйону соціялістичну угоду за якою:

1. „ВУТОРМ" і Т-во „Музика Мас" обов'язуються:

а) обслуговувати радіобатальйон (особливо в часи його перебування на зимівлі) концертами за участю кращих сил зазначених організацій;

б) скласти сім (для кожної роти) масових пісень на тексти, що їх подає радіобатальйон;

в) допомогти організації хорової роботи в батальйоні в час його перебування на зимівлі;

г) передплатити на кожну роту журнал „Музика-Масам";

д) подарувати, як перехідний приз за кращий червоноармійський пісенний репертуар і і краще виконання його, дві гармонії.

2. Радіобатальйон зобов'язується:

а) провести серед червоноармійців роз'яснювальну кампанію про стан української музичної культури і про значіння пісні в лавах Червоної Армії;

б) закласти в батальйоні осередок Т-ва „Музика Мас".

в) перевести змагання поміж ротами на кращий пісенний репертуар і краще виконання його".

На пропозицію війському т. Куркина цю угоду було ухвалено зборами батальйону одноголосно.

Після зборів відбувся концерт за участю членів ВУТОРМ'у артистів Т. Чубук-Олексієнко (камерна співачка), А. Магергута й Буткова (арт. арт. Стол. Опери), пяніста Т. Полякова та лектора Ю. Ткаченка, також тепло прийнятих червоноармійцями. **Нев-мор.**

„ДЕНЬ МУЗИКИ" ТА МУЗИЧНА ВИСТАВКА В МЕЛІТОПОЛІ

Ще не так давно т. Мосієнко писав у «М.-М.» (№ 4) дописа про стан музичної роботи в нашій окрузі, що його справедливо характеризував сам заголовок допису—«На Мелітопільщині сплять». Проте, поки того дописа друкувалося, стан цей раптом рішуче змінився. Засновано осередок т-ва «Музика Масам», що розворушив музичні сили, й за допомогою політосвіти, спілок та громадськости було організовано «День Музики».

«День Музики» проходив так:

1-ий день (25-V). О 6 год. біля театру ім. Шевченка зібралися—округова капеля, хори—с.с. Піщаного, Михайлівки, Ново-Миколаєвки та Вознесенки, хор залізничників, хори міських шкіл та оркестри клюбів — радторгслужбовців, металістів, кустарів. Після коротенького мітингу, на якому інспектор ОкрІНО т. Бабенко сказав промову про «значення музики в соцперебудові країни» — колони демонстрантів рушили до міського саду.

Тут о 8 год. розпочалась хорова олімпіяда, перед початком якої з привітанням виступив інспектор у музичних справах НКО України—композитор П. Козицький, запрошений для участи в святі.

Привітавши учасників олімпіяди й відзначивши це музичне свято, як вияв розбурханої музичної громадськости, т. Козицький зупинився на ролі «Дня Музики». «Це свято, — сказав т. Козицький, — встановлене з 1926 року має своєю метою робити перегляд досягнень в галузі музики й музично - громадського руху. Нині це є генеральна репетиція до Всеукраїнської музичної олімпіяди, яка має відбутися в Травневі свята в Харкові.

Зупинившись далі на потребі в масовій музичній роботі боротися за політично - художнє її спрямовання, проти ідеологічно - ворожих виявів у музиці, т. Козицький закінчив свій виступ так: «Коли ваша демонстрація рушала сьогодні по вулицях міста, поперед неї випадково їхало 2 трактори. В цьому збігові криється глибокий символ: попереду — трактори, символ реконструкції сільського господарства на базі індустріялізації, а за ними — музична культура пролетаря та селянина».

Після доповіді т. Козицького почався масовий спів за участю понад 1.000 чоловіка, що під керівництвом диригента Окр. Капелі т. Мосієнка проспівали такі пісні: Богуславського — «12 косарів», Верховинця — «Грими, грими», Верьовки— «Вперед, народе, йди», Богуславського «Комсомольське серце».

Потім відбувся об'єднаний виступ хорів, в якому брало участь до 250 чол., за такою програмою: «Інтернаціонал», «Марсельєза», «Заповіт», «Ми діти величного мая» (Сапсая).

Далі йшли виступи окремих хорів.

Хор с. Михайлівки (кер. Чимський, склад хору — 39 чол.) виконав: «А ще сонце не заходило» — Демуцького, «Над річкою бережком» та «Піють півні»—Леонтовича, «Грими, грими».

Хор с. Піщаного (кер. Нечипоренко, склад хору 22 чол.) проспівав: «Ой, вербо, вербо» — Леонтовича, Вальс «Кохання», «Запорізький марш» та із сюїти «Кубань» Давидовського *).

Хор с. Ново-Михайлівки (кер. Семикин, склад хору 42 чол.) виконав: «Ой, вербо, вербо», «Коваль», «За городом качки пливуть» — Леонтовича; попури з українських пісень, «Ой, видно село» Богуславського.

Хор Кооперативної школи (кер. Передерій, склад хору — 38 чол.): «12 косарів», «Ой, вербо, вербо», «Комсомольське серце», «На захід ідуть легіони».

Хор залізничників (кер. Найден, склад хору — 20 чол.): «Ой, вербо, вербо», «Щедрик» — Леонтовича, «Із-за лісу, лісу» — Ступницького, «Заграй, кобзарю» — Верховинця.

Хор с. Вознесенки (кер. Шестопалів, склад хору — 34 чол.): «Ой, вербо, вербо», «Марш Буденного», «Заграй кобзарю».

Другий день свята (26-V) в театрі ім. Свердлова розпочався доповіддю т. Козицького «Про стан музичного мистецтва на Україні».

Авдиторія, яка досі майже зовсім не була знайома з різними течіями в українській музиці, з великою увагою прослухала доповідь.

Після цього відбулися виступи: 1) учнів музкляс та 2) округової хоркапелі, що під орудою І. Мосієнка виконала такі речі: «Вічний революціонер» — Лисенка, «А ще сонце не заходило» — Демуцького, «Мала мати» — Леонтовича, «Мірошник» Шуберта, «Гімн комунарів» Сапсая.

3-й день (27-V) був присвячений оглядові клюбних музичних гуртків: симфонічної оркестри клюбу Радторгслужбовців під орудою Вейнберга та духової оркестри клюбу металістів під орудою Біленького.

4-й день (28-V) було присвячено оглядові шкільних хорів та оркестр.

Хор 1-ої трудшколи (кер. Чубчик) виконав: «Прапор червоний» — Вериківського, «Наша армія червона» — Богуславського, «Эй, ухнем», «Хацкеле (євр. нар. пісня), «Ми — комсомольці» — Богуславського, «Пісня молоді» — Батюка.

Хор 3-ої трудшколи (кер. Міронов) виконав: «Гей, нумо», «12 косарів», «Комсомольське серце» — Богуславського, «Грими, грими» — Верховинця, «Швидче, швидче».

Струнна оркестра IV школи (під орудою Сименовського) виконала: «Військовий марш», вальс «Первый бал», «Алля турка» — Моцарта та «Молдавський танок».

---

*) Цей виступ із «давидовщиною» в репертуарі викликав гостру критику присутніх.



Поширені збори правління Мелітопільської філії Роб. Т-ва „Музика мас“ підчас переведення „Дня музики“ в Мелітополі.

1-й ряд (зліва направо): 1-й—Нечипоренко (керівник хору с. Піщаного), 2-й—Мосіенко (кер. Мелітоп. окркапелі), 3-й Вейнберг (альтист квартету), 4-й—П. Козицький (композитор, інспектор музичних справ НКО), 5-й—Лебеденко (голова Мелітоп. філії т-ва „Музика мас“), 6-й—Хайновський (завмузклясами, секретар Мелітоп. філії т-ва „Музика мас“). 2-й ряд: 1-й—Чижський (кер. хору с. Михайлівки), 2-й Шерман (2-й скрипач квартету), 3-й—Коп (1-й скрипач квартету), 5-й—Семикин (кер. хору с. Ново-Миколаївки), 9-й—Залещанський (віольончеліст квартету).

Хор IV школи (під кер. Сименовського) виконав: «Стрілецький марш» — Леонтовича, «Ти взойди солнце» — волзька пісня, «Їхав козак», «Заграй кобзарю».

Хор V школи (під орудою Копа) виконав: «Грими, грими», «12 косарів», «Комсомольське серце», «Вперед, народе йди», «Ой, ходила дівчина бережком».

Струнна оркестра VI школи (кер. Семеновський) виконала: марш «Кузнецы», попурі з українських пісень; вальс «Осенние мечты» (Рейдермана), «Молдавський танок», «Український танок».

Хор VI школи під його ж орудою виконав: «Вперед, народе, йди», хор Вебера з оп. «Преціоза» (Летит быстрокрылое время), Ніщинський—«Закувала та сива зозуля», Штраус — вальс «О, как жизнь хороша», Іванов — «В лесу».

Струнна оркестра Музкляс під орудою Копа виконала: «Колискову» Годара, «Шведську пісню» Ґріґа, «Менует» Шуберта.

На 5-й день (29-V) відбувся концерт камерної музики з доповіддю про творчість Бетховена, Мендельсона та Ґріґа, що її зробив С. Хайновський. Концерт відбувся за програмою: Бетховен — квартет № 4 та Мендельсон — квартет — виконав квартет т-ва «Музика Мас» у складі Коп (1 скрипка), Шерман (2 скрип.), Вейнберг (альт), Залещанський (віолончель); а також Ґріґ—соната для скрипки та ф.-п., виконали С. М. Коп (скрипка) та Р. М. Солом'яник (фортепіяно).

26 травня в день відбулося і засідання правління т-ва «Муз. Мас» разом з представниками з округи. Збори заслухали інформацію т. Козицького про хід організації Всеукр. Т-ва «Муз. Масам».

Після обговорення та заключного слова т. Козицького нарада ухвалила: для поширення та зміцнення музичної справи на Мелітопільщині порушити питання перед органами Наросвіти та Політосвіти про асигнування коштів для:

1) окрхоркапелі, щоб вона мала можливість концертувати та організовувати хорову роботу по районах, влаштовувати семінари для диригентів сільських хорів і взагалі інструктувати село;

2) музкляс, які треба перетворити на музпрофшколу, де будуть готувати кадри керівників хорів та викладачів співів по школах, виконавців на народніх інструментах, інструкторів «будинків колективіста» й інш.

29-та ТА 30-та ПОДОРОЖІ „ДУМКИ“

Останні дві подорожі «Думки», що тривали протягом: перша з 14 до 25-III, а друга з 31-III до 14-IV, пройшли з виключним художнім успіхом, давши в той же час високий виробничий ефект, а саме за 24 дні подорожі капеля влаштувала 32 концерти й обслугувала ними понад 20.000 слухачів.

Обидві подорожі з боку матеріяльного було організовано на гарантійних умовах: першу з Окрвиконкомами Ніженщини й Прилуччини і другу — з Наркомосвітою АМСРР та Молдавським Науковим Комітетом.

Авдиторія, перед якою виступала «Думка» — червоноармійці, робітники, студентство, учні трудшкіл, члени профспілок — з захопленням слухали капелю.

Концерти, як правило, всюди відкривалося інформаційною доповіддю про історію «Думки», її попередню і цьогочасну роботу, про її настановлення, про подоріж закордон і т. ін.

У першу подоріж капеля відвідала м. Прилуки та Ніжен, давши в Прилуках — 7 концертів та в Ніжені — 8 концертів, обслуживши понад 10.000 слухачів. За 9 робітних днів подорожі дано було 15 концертів, тобто майже по два концерти на добу.

З найбільшим успіхом пройшов концерт у Прилуках для учнів профшкіл, який відвідало 1.500 слухачів. Після коротенької інформації про «Думку», що її зробив учитель трудшколи т. Чміль, мистецький керівник «Думки» Н. Городовенко вітав учнів від імени колективу капелі і після концерту, що пройшов з надзвичайним успіхом, капеля надхненно проспівала разом з авдиторією «Інтернаціонал».

Не менш удалі були концерти для студентів педтехнікуму (1.000 чол.) та для членів профспілок (900 чол.). Останній концерт почався урочистою частиною, в якій виступали з промовами зав. агітпропу ОПК, зав. культсектору ОРПС, представник Окрполітосвіти. На промови цих товаришів від імені капелі відповідає художній керівник Н. Городовенко, зустрінутий бучними оваціями слухачів.

Так само вдало з художнього, матеріяльного та виробничого поглядів пройшла 30-та подоріж до АМСРР. Для цієї подорожі, зважаючи на те, що авдиторія у великій своїй частині складатиметься з слухачів молдаван, капеля виготовила спеціяльний репертуар з молдавських народніх пісень, надісланих для «Думки» Молдавським Науковим Комітетом. Ці пісні було продемонстровано з великим успіхом на всіх концертах в АМСРР.

За цю подоріж, що тривала протягом 13-ти день, капеля завітала в Тирасп'іль, де влаштувала 8 концертів, Роздільну — 1 концерт для робітників залізничників, Балту — 4 концерти та Бірзулу — 4 концерти, всього 17 виступів.

Всі концерти, так само як і в попередній подорожі, починалося з доповіді про роботу «Думки» та значення її роботи в сучасному соціялістично-культурному будівництві країни. Деякі концерти закінчувалися обміном думками про роботу капелі, про настановлення в цій роботі, про подальшу її роботу взагалі та зокрема в АМСРР та про подальший її зв'язок з трудящим населенням АМСРР у царині музичного життя тільки-но пробудженої молдавської пролетарської культури. Жваву участь у цьому обговоренні брали так представники уряду та представники громадських і культурних організацій, як і члени капелі.

Ця подорож набула вельми урочистого характеру. Майже у всіх концертах слухачі виступали з палкими привітаннями від імені різних організацій, щоразу підкреслюючи ту ролю, що відогравала й нині відограє «Думка» в царині пролетарського музично-культурного будівництва в його національних формах, і запрошуючи не забувати й відвідати знову. Концерт у касарнях N-го полку Перекопської дивізії зібрав найбільш численну авдиторію (понад 1.300 чол.). Після доповіді Вороновича червоноармійці з захопленням вітали «Думку». Концерт пройшов в повному контакті авдиторії з виконавцями.

Отже, ці подорожі «Думки» зайвий раз доводять, що капеля, набувши всесоюзного значення (навіть більшого, що довела її подорож закордон), не «почила на лаврах», а як і раніше тримає щільний зв'язок з робітничо-селянськими масами, що своїм ентузіязмом та захопленням підчас виступів «Думки», надають їй нового запалу та ще більшої енергії для продовження своєї почесної культурної праці.

Концертове Бюро Південної Америки звернулося до Центропосередробмису з пропозицією — заангажувати капелю «Думка» в турне по Південній Америці.

Міжвідомча комісія при Раднаркомі СРСР визнала за доцільну цю подорож капелі «Думка» і звернулась в цій справі до НКО УСРР. Директор «Думки» Нестор Городовенко одержав згоду НКО УСРР вести переговори в цій справі. Представник «Думки» з реклямним матеріялом та кошторисом виїхав до Москви для складання угоди на подоріж.

О. Т.

РІЧНИЦЯ ЖИТОМИРСЬКОЇ СИМФОНІЧНОЇ ОРКЕСТРИ

17 лютого м. р. в Житомирському клюбі Радторгслужбовців з почину члена цієї спілки тов. Фільцера зібрався гурток з 10-х музик на репетицію. Під орудою члена ВУТОРМ'у — композитора Михайла Скорульського почали студіювати симфонію Моцарта № 40. Дедалі до гуртка прилучались нові музики. Через півтора місяці, дарма, що умови для репетицій були жахливі, гурток уже в складі 21 музики вперше виступив у клюбі РТС, як невелика симфонічна оркестра.

До 1-го жовтня, працювавши всетаки на умовах гуртка, оркестра, дедалі зростаючи, дала

тільки в клюбі РТС 6 концертів, крім прилюдних виступів у міському театрі в «День Преси» та підчас інших громадсько-революційних свят.

З 1-го жовтня оркестра почала працювати при культвідділі ОРПС, виступаючи вже по 2—3 рази щомісяця по всіх культурно-освітніх установах міста. Відтоді до кінця року своєї праці вона дала ще 12 концертів: 3—в Центральному об'єднаному роб. клюбі ім. Томського, 2—в Буд. Черв. армії (один—в день 12-річного ювілею ЧК—ДПУ) та по одному: в польському клюбі (на його відкритті), в залі Міськради (на користь дитячого садка при спілці металістів, в кооперативно-промисловій профшколі (для учнів), у 7-й та 20-й трудшколах (загально-приступні — на користь оздоровчої кампанії).

Тепер оркестра, об'єднавши 30 музик (членів спілок Робмису, Деревообробників, Радторгслужбовців, Робосу й Медсанпраці, а також одного військового), має сливе повний склад інструментів. В репертуарі оркестри 5 симфоній (Моцарта, Бетговена—дві, Гайдна й Шуберта) та інші музичні твори клясиків: Шуберта, Мендельсона, Моцарта, Бетговена, Баха, Глюка, Чайковського, Глінки, сучасних російських композиторів: Глієра, Глазунова, Іполітова-Іванова, сучасного українського композитора Михайла Скорульського та багатьох інших. На жаль, збільшення репертуару оркестри музичними творами сучасних революційних композиторів гальмується браком виданої літератури або коштів на переписку її з рукописів (видавництва, прокиньтеся!).

Загалом матеріяльний стан симфонічної оркестри був та й досі є тяжкий. В свій час клюб РТС оплачував тільки керівника певною ставкою, тепер—керівника *) та ще 7-ох окремих музик—професіоналів, що їх запрошують для підсилення оркестри підчас виконання складних творів. З 1-го січня ОРПС мала включити оплату керівника в кошторис, але цього не зробила.

Так само немає коштів—ні на придбання потрібних нових інструментів, ні музичного приладдя, ані навіть на амортизацію інструментів. А концерти в клюбах хоч і бувають платні, та ціни на квитки зовсім малі, розраховані тільки на повернення найменших клюбних видатків. Та й більша частина прибутків з концертів іде, як уже згадано, на допомогу громадським організаціям.

Робітничий слухач розуміє й цінить музику—слухає концерти оркестри дуже уважно, іноді з захопленням (дуже характерне тут зауваження зав. Центр. роб. клюбу ім. Томського по першому концерті симфонічної оркестри: «Це чи не вперше в історії клюбу, що слухачі сиділи, не розмовляючи...»)

Часто по концерті групи робітників запитують:—«А коли буде ще концерт?..». І раз-у-раз на концерти ті збирається повна заля робітників.

*) Оплата злиденна—60 крб. на місяць.

На жаль, підчас концертів не дається достатніх пояснень про авторів та зміст виконуваних музичних творів.

Звісно, за такої уваги робітництва до симфонічної музики більш, як де й коли, приходиться виникати потребу оробітничити і самий склад оркестри. Але ця справа, на жаль, упирається в гострий брак мінімально-підготовлених музик з робітників. ОРПС і досі не розв'язала питання, яке вже от другий рік тому висунуло правління Волинської філії ВУТОРМ'у, щоб не тільки матеріяльно підтримати оркестру, а й утворити в Житомирі робітничу консерваторію.

У квітні Житомирська симфонічна оркестра ОРПС дуже скромно—своїм черговим 19-им концертом—відсвяткувала свою першу річницю діяльности. Але наша ОРПС мало враховує інтереси нашого робітництва до симфонічної музики та велику культурну ролю своєї оркестри і справи не розгортає. Отже, в роботі культвідділу ОРПС в галузі музичного виховування профспілкових мас неодмінно потрібний рішучий перелом.



Композитор Михайло Скорульський

Композитор Михайло Скорульський — член ВУТОРМ'у. Живе й працює в м. Житомирі (на Волині). Керує симфонічною оркестрою Волинської Окрради профспілок.

Основний напрямок музичної творчости композитора—симфонічно-камерна музика.

З оркестрових творів Михайло Скорульського треба відзначити—симфонію та українську сюїту а з камерних творів: квінтет на українські теми та квартет, що його зараз вивчає для виконання державний квартет ім. Вільйома. Є в композитора також низка романсів на тексти сучасних українських поетів.

Музичні твори Михайла Скорульського виконувано в Харкові, Києві, Одесі, на Донбасі, в Слов'янському, в Житомирі та інших містах.

НОВЕ В РОБОТІ МУЗПРОФШКІЛ

(про 2-гу Харківську музпрофшколу).

В робітничому районі Харкова, на Основі, в невеличкому будинкові притулилася 2-га Музична профшкола. Ця школа існує, як самостійна, лише з 1-го січня 1929 року (з 1924 р. була філією 1-ої музпрофшколи), але й цього часу було досить, щоб роботу школи було піднесено на належну височінь. Бувши ще філією школа мала до 50% учнів — дітей робітників. Вона швидко пішла на разрив з традиційними звичками старих музичних шкіл і стала на шлях радянської школи, поклавши в основу своєї роботи обслуговання робітників та селян свого району, а саме: з 1-I—1929 р. до 1-I—1930 р. школа провела 34 концерти:



Інструментальна майстерня профшколи. Відділ гармонік. Заготовка плянок та голосників.

у військових частинах у місті й таборах—5;

по клюбах та на підприємствах — 12;

по школах, дитсадках та клюбах юних піонерів — 17.

Крім того школа взяла жваву участь у переписі неписьменного населення, та провела ударну роботу по обліку матеріялів зібраних Надзвичайною Комісією Лікнепу при міськраді (шкільні бригади працювали біля 2-х тижнів), вступила в соцзмагання з 4-ю Київською музпрофшколою, командирувала свого учня т. Райданова керівником музтуртка клюбу юних піонерів (у порядкові шефства) і т. д.

Мимо дуже скрутного матеріяльного становища, невідповідности приміщення завданням шкільної роботи, школа все ж повністю виконує затверджений учбовий плян.

Це полегшується тим, що підприємства Основ'янського району (заводи «Світло Шахтаря», ім. Шевченка, депо Дон. зал. й інш.) та їхні робітники, що входять до Комітету сприяння школі, морально допомагають школі і створюють здорову робочу атмосферу в школі й допомагають піднести ідеологічний бік шкільної продукції.

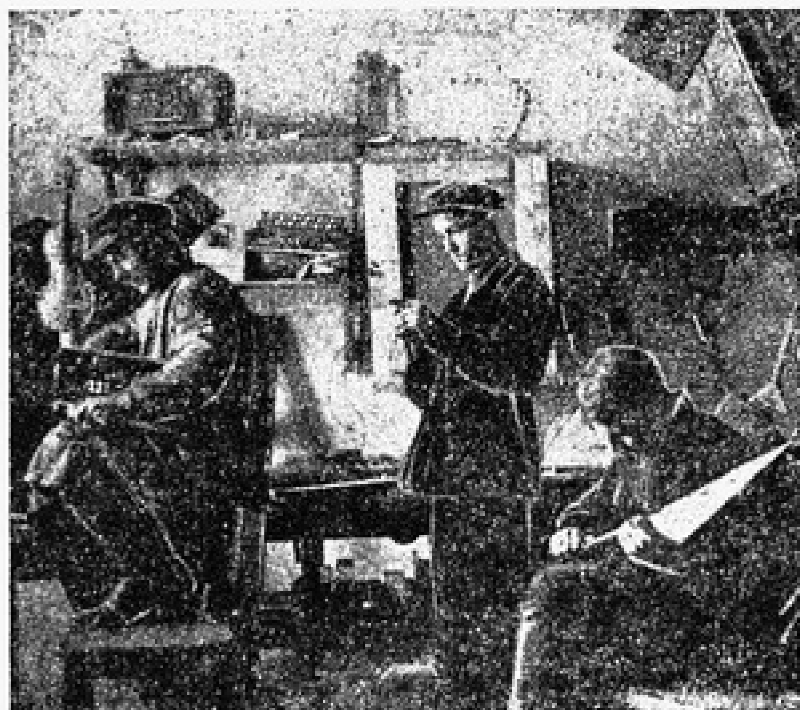
Творча ініціятива шкільних організацій та прагнення ближче ув'язати роботу школи з потребами життя поставили питання про зміну цілевої установки школи і з 1-II—1929 р. при школі було відкрито музично-промисловий відділ з виробничою частиною, яка повинна випускати музмайстрів, настроювачів тощо. Далі виникло питання про утворення 4-го курсу навчання та надання школі педагогічно - інструкторського ухилу. Таким чином школа стала на шлях повної реорганізації. Школа звернулася до відповідних установ про необхідність такої реорганізації: з музичного фаху випускати музвихователів, керівників оркестрів та хорів для шкіл соцвиху, клюбів, сельбудів й інш., з музпромвідділу—техніків музичної промисловости (середньої кваліфікації). Цього бо вимагає життя — в музвихователях та керівниках муз-хор-гуртками (особливо на периферії) є гостра потреба, а майстрів та техніків музпромисловости майже зовсім немає, — їх жодна установа не готує.

Виробнича частина музпромвідділу школи розгортає дуже швидким темпом свою роботу. Зараз там 18 учнів та 9 майстрів. Є такі відділи:

гармонік (виробляє дворядні гармоніки, «баяни» й оркестрові);



Обладновування щипкових інструментів



Заготовка корпусів для гармонік

щипкових інструментів (зараз переважно обслуговує Вукоопспілку устаткуванням музінструментів);

фортеп'яновий (ремонт роялів та піянін для клубів, шкіл й інш.).

Окремо треба відзначити, що музпромвідділ зараз виробляє нові оркестрові гармоніки за системою зав. школи В. Комаренка, які мають увійти до складів т. зв. оркестр народніх інструментів і дати нові тембри. З цих гармонік можна буде складати й самостійні оркестри.

Є надія, що творча ініціятива керівничих і учбових органів та Комітету сприяння, підтримана громадськістю, в короткий термін перетворять за допомогою Окрпрофосу та НКО 2 Музпрофшколу в Музично-педагогічну з музпромвідділом профшколу і в найближчий час культурний фронт одержить свіже добре озброєне поповнення.

Досвід цієї музпрофшколи треба поширити і по інших школах.

В. Я.

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ КВАРТЕТ ім. ВІЛЬЙОМА В ЛЕНІНҐРАДІ

Широкі трудящі маси РСФРР мало обізнані з величезними культурними досягненнями Радянської України й сливе нічого не знають про нашу сучасну музичну творчість, про композиторів тощо. А це все тому, що відповідні установи та організації, яким належить цим відати, жодних заходів не вживають для популяризації справжніх культурних здобутків УСРР. Випадкові короткі гастролі «Думки», театру ім. Франка тощо не лишали серйозного сліду, вони тільки показували, нагадували, що Україна має нову культуру, відмінну від старої.

На терені РСФРР де живе близько 8 мільйонів українців, ще й досі нема культурних високо-мистецьких українських закладів, за те є безліч різних халтурних ансамблів, колективів, що просто шкодять і провокують українську культуру. Крім того, руські хори також співають українських пісень (слухач дуже кохається в українській музиці), то на жаль і підбір і виконання не прийнятні й не можуть нас задовольнити.

В музичних колах особливо Ленінґраду, до української музичної творчости почувається холодок, якесь упередження: «що, мовляв, може бути путнього з Назарету?». Щоб не бути голословним, наведу факти з роботи Державного українського квартету ім. Вільйома.

Коли квартет прибув до Ленінґраду і мав дати кілька концертів української камерної музики, то Софіл і так деякі «діячі» дуже «раяли» не робить таких дурниць: нікому ваші композитори не відомі, ніхто не буде слухати вашої музики, наробите собі гірше і взагалі, коли, мовляв, хочете, щоб не «провалитися» й мати успіх, грайте европейських та руських класиків. Та Вільйомівці, що поставили собі за мету популяризувати, пропаґувати, втілювати українську радянську музичну культуру в маси, не послухалися «доброзичливих шептунів» і таки дали два відкриті концерти в залі Філярмонії та Академічної капелі, програвши між іншим нові квартети Лятошинського та Костенка.

Зовсім інакше поставились до роботи квартету робітники, червонофльотці, червоноармійці та студентство, перед якими він виступав по клюбах, будинках культури, касарнях, ВИШ'ах тощо. Всього вільйомівці програли 55 концертів, обслуживши 50 тисяч слухачів. У день МОДР'у у військовій академії було їх 4½ тисячі. Демонстрували таких композиторів: Козицький, Лятошинський, Костенко, Яновський, Лісовський, Богатирьов, Клебанів, Новосадський, Данкевич, Овчаренко, Ю. Фоменко й ін. Слід відзначити дуже потрібні пояснення програм директором квартету т. Ланд-Фридом, які з одного боку, допомагають слухачам сприймати складну камерну музику, а з другого, популяризують українських композиторів та їхню творчість.

Взагалі концерти пройшли з великим успіхом, улаштовувалися культпоходи, виносили побажання, щоб квартет завітав іще, а преса просто зазначила, що за 13 р. великої революції уперше робітники в себе мали щастя слухати в такому високому мистецькому виконанні камерну музику і познайомитися з музичною творчістю України. Квартет виїхав до БСРР і Ленінґрад знову лишився в руках тих, що охороняють свої старі, реакційні фортеці, не допускаючи до трудящих мас сучасну музику національних республік.

На нашу думку слід би було ҐУкр[illegible] та т-ву ҐМузкамас» пляново провадити виїзди культурних одиниць на терен РСФРР.

Андрій Ирій

7 РОКІВ РОБОТИ ХОРУ ГАДЯЦЬКОГО ПЕДТЕХНІКУМУ

Хор Гадяцького педтехнікуму існує з часу відкриття педкурсів (1922 р.), перетворених згодом (1925 р.) у педтехнікум. Склад хору щороку міняється, але завдяки впертій й пляново скерованій праці він кожного року поширює й художньо опрацьовує свій репертуар, завжди роблячи наголос на свідомість виконання, ідеологічну витриманість репертуару та поступове піднесення рівня культури хористів.

Вже з 1926 року хор бере в свої руки ініціятиву й організацію концертових виступів не тільки в м. Гадячому, по клюбах, а й переносить свою працю на села, провадячи культпоходи в інші сусідні райони. Не проходить жодного революційного чи то громадського свята без участи студ. хору. Праця з хором провадиться в окремі вечірні години (по 2 двогодинні співанки на тиждень). З 1923 р. ведеться хорову книгу, в якій фіксується не тільки склад та репертуар хору, але й зміст усіх концертових виступів. Улаштовано в 1923 р. і на 20-VI 30 року до 150 концертів; у 1923-24—15 концертів; 1924-25—22, 1925-26—24, 1926-27—33, 1927-28—25, 1928-29—22 і за останній 1929-30 р.—31 концерт.

Вивчено понад 100 творів різних композиторів: Лисенка (15), Стеценка (10), Леонтовича (18), Степового (10), Кошиця (4), Козицького (7), Верховинця (6), Вериківського (5), Людкевича (2), Демуцького (6), Попадича (4), Костенка, Яциневича, Верьовки, Толстякова та Богуславського по 2. Є пісні й Шумана („Цигани“), Шуберта („Мірошник“), Вебера („Хор мисливців“). Революційних до 30 та народньо-художніх до 90 пісень. Крім того, в репертуар входить до 15 сольоспівів та дуетів.

Крім студіювання музлітератури, у завдання хору входить підготування до самостійної праці майбутніх учителів—організаторів шкільних та робітниче-селянських хорів, щоб дати їм хоч елементарну кваліфікацію. З метою культурного впливу на музичне життя м. Гадячого й району влаштовується концертові виступи й поза педтехнікумом: у робклюбі, комсомолі, кінотеатрі, санаторії та на селах не тільки свого, а й інших районів.

Дієз



На фото: хор у залі для занять. В другому ряді—керівник т. Дегтярів.

НА МІСЦЯХ

ЦЕРКОВНИКІВ ВИЧИСТИЛИ.

Вже два роки існує при клюбі ім. Леніна співочий гурток з 45 чоловіка, здебільшого дорослих робітників та службовців. Тяжко спочатку було працювати. В гуртку були неполадки, гризня. Одна група гуртківців хотіла одного керівника, а друга іншого, і тільки, коли правління клюбу вирішило цю справу, атмосфера в гуртку розрядилася. Працював гурток тричі на тиждень, обслуговував різні кампанії та революційні свята. Все йшло гаразд. Коли до Попасної приїздила капеля «Заря», дуже допомогла вона в роботі гуртка. Керівник капелі тов. Міль провів розмову з гуртківцями про сучасне музичне мистецтво, капеля взяла шефство над гуртком і пообіцяла допомогти в роботі гуртка оскільки можна. Робота гуртка налагоджувалась, але гурток мав одну велику хибу, що й підірвала роботу і гуртка й клюбу. Справа в тому, що в гуртку брали участь церковники. Тому, коли під великдень клюб провадив антирелігійний вечір, то гурток виступити не міг, бо кращі співаки... співали... в церкві. Виступ гуртка зірвався, про це забалакали партійні й професійні організації. Правління клюбу співочий гурток розпустило й організувало новий, шляхом втягнення до гуртка робітників з виробництва. Це дуже оздоровило гурток.

Крім обслуговування революційних свят та кампаній гурток робить виїзди й на села. В зв'язку з весінньою посівною кампанією та колективізацією, гурток виїжджав у велике село Троїцьке, де його концерт дуже подобався селянам і допоміг агітації за колективізацію.

Репертуар гуртка складається здебільшого з сучасних революційних і побутових пісень.

Черговими завданнями гуртка зараз є більше втягнути дорослих робітників та приділити більше часу ліквідації муз. неписьменности.

Клименко

Від редакції.

В репертуарі гуртка хоч і є чимало добрих революційних пісень, та однак пісні історичні надто переважають. Це неприпустимо. Треба будувати нове життя, а не милуватися з старого. А в цьому гурток і хибує: немає в репертуарі пісень про колективізацію, про трактор, немає виробничих пісень й інш. Треба сучасним кобзарям стати агітаторами за соціялістичне будівництво й культуру, адже колишні кобзарі були в свій час агітаторами за інтереси козацтва. Отож, радимо надіслати ввесь репертуар нам на проглядь та доповнення (зокрема тексти пісень).

Кобзарські гуртки в с. Пархомівці (Харків. окр.) — Кобза нині щодалі більше набуває прав громадянства й починає широко розповсюджуватись по Україні. Заснувався і в Пархомівці гурток кобзарів при робклюбі цукроварні. Вивчали пісні на слух та виступали в своєму селі та по сусідніх районних центрах (Охтирка, Котельва, Красний Кут), де мали значний успіх, а 1929 року склали іспита при Харківському муз. інституті й, узявши дозволу від НКО, виїхали на Донбас для обслуговування робклюбів. Пархомівці знов лишилися без гуртка, але насіння вже було закладено в ґрунт і дало сходи. Зараз організувався новий гурток з 6 чоловіка. Кобзи зробили в Решетилівці на Полтавщині, грають за київською системою, розбиваючись на 3 партії. Репертуар великий з революційних, історичних та побутових пісень, є кілька гумористичних побутових пісень. Гурток набуває великої популярности в околишніх селах, але підтримки з боку громадських організацій абсолютно не має.

І. М.

Музгурток при трибухівськім сельбуді (Проскурів. окр.) заснувався самотужки. Хлопець з нашого села Василь Данилюк умів трохи грати на балалайку й інш. інструменти, зробив сам собі балалайку і навчив свого товариша, той другого, а той третього. Дістали мандоліну, скрипку, гітару, й помалу, переймаючи один від одного, навчилися грати самотужки без ніяких керівників та підручників.

У 1926-му році гурток уже виступав на вечірках у сельбудах. Нині в гуртку 10 музик, хоч і не великих фахівців своєї справи, а все ж бажаних, бо скрашують вони наше сільське життя і допомагають сельбудові у його політосвітній роботі

С. Осауленко

Від редакції:

В репертуарі гуртка є твори Гр. Давидовського. Радимо якнайскорше скликати загальні збори гуртка, на яких зачитати статті про „давидовщину", подані в „Муз.-Мас". № 1/2 1930 р. (стор. 4—19), проаналізувати ідеологічно-художню вартість творів Г. Давидовського що є в репертуарі гуртка, і винести відповідну до аналізи ухвалу. Список творів Давидовського, що їх співає гурток, просимо надіслати разом з протоколом і ухвалами зборів.

„Церковщина"—рідна сестра „давидовщини". Отже, викинувши церковників, будьте ідеологічно послідовні.

РОМЕНСЬКИЙ ХОР ЗАЛІЗНИЧНИКІВ.

В січні місяці з ініціятиви правління клюбу залізничників ст. Ромни заснувався хоровий гурток. Охопив він 75 чол., переважно робітників залізниці та членів їхніх родин. До складу гуртка увійшли й червоноармійці 21 стр. полку. Робота гуртка йде добре; збори гуртка затвердили положення та правила внутрішнього розпорядку, вибрали бюро гуртка та виробили плян праці. В першу чергу звернуто увагу на підвищення музично-культурного рівня гуртка. Відбуваються лекції по лікмузнепу та по інших питаннях, зв'язаних з завданнями хоргуртка; лекції читає керівник. За пляном праці провадиться кампанія за передплату журналу «Музика-Масам», в котрій вже взяли участь 12 членів гуртка.

В. Терещенко

Від редакції:

Просимо надіслати плян праці порядку для ознайомлення.

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

НОВІ КНИЖКИ З МУЗИКИ

В. Костенко. Практичний підручник елементарної теорії музики. ДВУ, Харків. 1930 р., [illegible] стор., ціна 70 коп.

Завдання книжки автор визначає такі: «...дати учневі музшколи або особливо робітникові й селянинові, що прагнуть часто-густо самотужки здобути знання з музичної науки, потрібний мінімум музично-теоретичних відомостей у популярному й стислому викладі».

Завдання книжки автор визначає такі: «...дати ної теорії музики «або трактують про такі музичні питання, що не являють для початкуючого музики безпосереднього інтересу й значіння, або хибують на непопулярність та незрозумілість викладу»—автор сподівається, що його підручник ...«допоможе молодим музикам засвоїти первісні елементи теорії музики і, таким чином, покладе певну цеглину музичної культури».

Прекрасний задум! Популярних бо книжок з теорії музики дійсно немає. Але одного задуму мало. Очевидно треба й ще чогось. Надмірна бостислість та популяризація дуже часто або вульгаризують питання, «або хибують на непопулярність та незрозумілість», проти чого повстає автор, сам роблячи ту саму помилку.

Наприклад, на стор. 9 читаємо: «на рис. 15 подані павзи, що дорівнюються протяжністю таким нотам: а—цілій ноті або цілому тактові, б—половинній ноті або півтактові»...

Хіба «ціла нота» й «такт» є поняття рівнозначні? Сам же автор каже трошки далі, що такти бувають у 2/4, 3/8 та інш.

На стор. 6: «Ритм—поняття збірне й визначає все, що стосується до протяжности тону та співвідношення часток протяжности поміж собою. Для визначення відносної протяжности тону вживають особливих знаків, що звуться нотами».

Невже це «популярно й зрозуміло»? Гадаю, що навпаки, бо сказати, що ритм визначає «все, що стосується»—це нічого не сказати.

На стор. 22: «Звуковий переміжок поміж двома тонами (звуками) зветься інтервалом»... «коли будемо переносити горішній тон на октаву вище, то з простих інтервалів утворяться складні: до-до—октава, що відповідає примі»... «Основними будуть чисті та великі інтервали, а вивідними—малі, зменшені й збільшені... зменшений інтервал менший від чистого на півтону» (а як зменшена терція?

Тут перш за все абсолютно неправильно визначено поняття інтервалу. Слово «переміжок» визначає власне, перегородку, межу між чимось. А між двома звуками ніякої межі, здається, немає. Далі: виходить ніби октава складний інтервал, хоч це також неправильно. Нарешті, ще й кому каже поділ інтервалів на основні та вивідні? Коли терція «ре-фа» вивідна, то від якого інтервалу?

На стор. 25: «дисонанси звучать не зовсім доброзвучно та ніби вимагають певного логічного переходу в консонанси. Цей перехід зветься розв'язанням дисонансів»... «Загальним правилом розв'язання є те, що тони повинні йти плавно»... А через кілька рядків знаходимо що «мала секунда розв'язується ще в малу сексту»... ходом одного голосу на кварту, а другого—на секунду.

Ще гірше справа з квартою. На стор. 25 секунда розв'язується в кварту,—виходить, що кварта консонанс, а на стор. 26—«чиста кварта розв'язується у велику або малу терцію,—отже ж, кварта—дисонанс.

На стор. 27: «Ладом зветься розвиток музичного ухилу з одного будьякого початкового тону гами». Зрозумілість такого визначення я б, принаймні, заперечував.

Тепер відносно самого матеріялу, що подається. Невже тепер, коли музична творчість уже зовсім забула про квінтове коло споріднень, коли на обрії вже видно нові музично-теоретичні системи, треба так докладно зупинятися на цьому ж таки «квінтовому колі», на порядкові дієзів та бемолів.

Невже автор також щиро переконаний, що основних звуків в октаві тільки 7, а решта побічні?

Щодо системи розміщення матеріялу, то тут—старі догми без найменшої критики.

Можна б ще торкнутись транспозиції, увідних тонів (верхніх та нижніх), медіант тощо, але й сказаного досить.

Отже з усього тільки про мелізми викладено популярно й зрозуміло, хоч не дуже й повно.

Мова книжки також хибує на «хвістики» (стор. 7).

Термінологія не скрізь удала, а головно не погоджена з Термінологічною Секцією Інституту Мовознавства.

Якщо книжка претендує бути приступною й зрозумілою, то ціна її є безперечно незрозуміле малоприступна для кешені широкого споживача.

А.

А. Яньшинов — Техника смычка. Руководство для выработки штрихов. Издание Музсектора ГИЗ'а РСФСР. Москва. 1930 г., 69 стр. цена 75 коп.

На великий жаль, ми маємо занадто малу кількість книжок про техніку гри на скрипці. Ті, що бажають працювати в галузі скрипкового мистецтва, примушені безпосередньо звертатись до педагогів скрипачів, щоб одержати від них навіть елементарні відомості, потрібні для удосконалення скрипкової техніки. Але педагогів на глибокій периферії зовсім немає, проте охочих учитися там є багато, особливо в останні часи, коли трудящі верстви активно приєдналися до опанування культурою.

Отже, книжка Яньшінова повинна принести велику користь скрипачам-самоукам. У передмові Яньшінов вірно говорить про відсутність таких початкових шкіл для скрипки, з яких можна було навчитись володіти смичком, в який спосіб виробити той чи інший штрих. Тому книжка розглядає питання виключно техніки смичка.

Невірна постановка правої руки гальмує удосконалення гри на скрипку більше, ніж невірна постановка лівої руки, бо ми, власно кажучи, граємо на скрипці правою рукою, а ліва є допоміжня. Отже, автор дає не тільки пояснення про кожний штрих, але й, так би мовити, «психологію смичка» зумівши цю психологію смичка висловити так, що читач легко уявляє собі, як треба працювати над правою рукою.

В розділі «Техніка смичка» він говорить про те, що молоді скрипачі учні головним чином звертають увагу на техніку лівої руки і тому часто трапляються такі випадки, що скрипач не може виконувати якої небудь речі тільки через те, що в цій речі є декілька тактів стакато або спікато—штрихи, якими скрипач не володіє.

Про штрих деташе сказано так ясно, що учень може легко його уявити без допомоги вчителя. Особливо докладно і вдало говориться в книжці про сполучення смичків, від якого залежить вільний широкий тон. Далі висвітлюються штрихи стакато, мартеле, спікато та інші. В кінці наведено вдалі приклади вправ видатних скрипачів Крейцера, Фіорілльо, Роде та інш.

Книжка дуже цінна; однак вона втрачає через відсутність ув'язки правої руки з лівою, адже техніка правої руки залежить до деякої міри й від лівої. В другому виданні авторові не вадило б подбати виправити цю хибу.

Книжку видано дуже гарно і ціна величенька.

В. Дикий

М. ВЛАДИМИРОВ. Руководство по инструментовке для духового оркестра. Музсектор ГИЗ РСФСР, 1930 р., 1 крб.

Видання цієї книжки є дуже відрадним явищем у роботі радянських муз. видавництв. За 13 років розгорненої масової музичної роботи це є перша спроба поповнити знання керівників найчисленніших самодіяльних гуртків духових інструментів, керівників, які в переважній своїй більшості не мають музичної освіти.

Книжку написано досить зрозуміло, з орентацією на керівника «середняка», однак, для зрозуміння її потрібно, як це зазначив у передмові й сам автор, деякі знання в теорії музики та гармонії.

Складено книжечку за звичайною схемою підручників з оркестровки: 1) інструментознавство і 2) оркестрування.

Перший розділ подає загальний опис і характеристику духових та ударних інструментів, їхні технічні можливості, діяпазон та аплікатуру. Другий розділ розглядає питання сполучення інструментів. Наприкінці додано партитурні приклади оркестрування на «мідний» та на мішаний склади духової оркестри.

Автор книжки добрий знавець духової оркестри з великим практичним досвідом, отже, можна лише бажати, щоб з цією книжкою обізнався кожен керівник духової оркестри.

Б. К.

„БІБЛІОТЕКА ДУХОВОЇ ОРКЕСТРИ" ДВУ (1930 р.).

Клюбні духові оркестри відчувають зараз велику потребу в художньому репертуарі. Ясно, що цей репертуар повинен бути приступний для виконання гуртками, які не мають професійної технічної підготовки. Нових видань для духової оркестри ДВУ випустило за весь час дуже мало; щодо кількости видань, то ГИЗ РСФРР зробив значно більше, хоча, одверто кажучи, з якістю репертуару там справа стоїть не зовсім гаразд.

Отже,—останні видання ДВУ.

З п'єс, що ми їх зараз розглядатимемо, майже всі потребують участи в оркестрі дерев'яні групи, якої по клюбних гуртках часто бракує. Таким чином, це вже є мінусом рецензованих видань. З погляду художнього п'єси задовольняють, проте з боку вимог щодо техніки гри, деякі потребують значної технічної підготовки, завеликої для гуртківців. Це теж дещо унеможливлює поширення даних видань.

---

1) Барвінський В. «Концертний марш». Оркестрував А. Владіміров. Ціна 1 крб.

Цей твір знайомий уже читачам нашого журналу, бо був видрукуваний додатком до № 3/4-28 р. «М.-М.» в розкладці на щипкову оркестру. Твір з технічного боку не важкий, проте, складніший з рітмичного. Оркестровку зроблено добре. Популяризація цим виданням творчости вах. українського автора в широких роб.-сел. масах Рад. України безперечно бажана.

2) Драненко Г. «Вулиця» (Музичний малюнок). Ціна 1 крб. 40 коп.

Твір побудовано на темі укр. нар. пісні з Київщини. «Ой, і не стелися хрещатий барвінку» та танкові «Козак». Першу тему подано виразно й оброблено просто. Після проведення другої теми автор прагнув зробити сполучення обох тем, подавши другу тему вже в мінорі, але гармонійне оформлення цього місця слід вважати за не дуже вдале, бо трапляються деякі трохи незграбні гармонії. Твір закінчується проведенням другої теми, вже в своєму першому вигляді з маленькою кодою. З технічного боку п'єса потребує досить доброї оркестри.

3) Мейтус Ю.—«Сюїта з укр. пісень». Частина IV (Фінал). Орк. Г. Драненко. Ціна 1 крб. 35 коп.

Цікавий твір, побудований на сучасних гармоніях, але важкий; по-перше, для духової оркестри важкувата тональність (у «В» інструментів у ключі 3 дієзи), по-друге, твір важкий з технічного боку і потребує доброї оркестри повного складу. Переклад з симфонічної оркестри зроблено добре.

4) **Барвінський В.—«Думка».** Орк. А. Владіміров. Ціна 50 коп.

Легка п'єска, що складається з двох частинок, з яких друга трохи жвавіша від першої. П'єсу побудовано на темі укр. нар. пісні «Ой, вийду я на гіроньку».

5-6). **Драненко Г. «Танок» та «Мазурка» (2 п'єси).** Ціна 60 та 50 к.

Дуже легкі п'єски, приступні навіть малопідготовленим гурткам. Пубудовано на нар. піснях. Зроблені дуже просто й гарно.

Як уже було зауважено клюбні гуртки мають дуже мало дерев'яних інструментів і тому в партитурах обов'язково треба писати корнет in Es, який міг би виконувати партії дерев'яних. Далі, треба упорядкувати розподіл інструментів в партитурі, бо наприклад, в одній партитурі альти пишеться вище вальторн, у другій—нижче, що утруднює читання партитур. Надалі, треба рекомендувати Музсектору ДВУ друкувати репертуар для духової оркестри, приступний і малокваліфікованим оркестрам (а також друкувати поголосники),—це збільшить попит на нові видання, бо досі виданих, клюбні самодіяльні гуртки не можуть використовувати через їх складність.

Тепер—іще зауваження. Розглянені тут видання зроблено уже ніби з розрахунком на гуртки. А раз так, то чом не доведено справу до кінця, —чом не подано примиток чи уваг до кожної п'єси про форму твору, про композитора, про способи пристосувати партитуру для виконання меншим складом, про те до якого тематичного концерту радиться п'єсу виконувати тощо? Адже часто-густо в нотах залишається вільною ціла сторінка паперу,—отже і нераціонально витрачається папір і не подається дуже потрібних указівок.

Нарешті, ніби дрібниця, але дуже характерна для муз сектора ДВУ, а саме: на останній сторінці нот завжди друкується об'яви про нотні видання. І от тут скрізь натрапляємо на передрук застарілих об'яв, що лише дурять голову покупцеві, а не сприяють поширенню нот. Наприклад, через півроку-рік після видання опери «Хвесько Андибер» зустрінете об'яву, що опера «готується» або «друкується» і так з 50% назов, що є в об'яві. Такий недогляд є вже не недогляд, а просто шкідництво редакторату музсектора, бо це явище перманентне. І з усього ДВУ ніхто на це не зверне увагу. А є навіть спеціяльний відділ реклями й пропаганди.

Б. Кожевніков.

НОВІ СОЛЬОСПІВИ

(Видання КМП, 1930 р.)

Твори, що їх рецензуємо, слід віднести до тих зразків ліричного „романсу", які у великому числі залишалися нам від років передреволюційних. Галузь ліричного романсу (пісні) досить часу й після Жовтневої революції зберегала всі свої найхарактерніші дореволюційні риси і на превелику силу та з запізненням революційні композитори починають одвойовувати цю „цитадель" буржуазної ідеології, намагаються знайти зміст та засоби оформлення цієї пісні, відповідні до потреб нової пролетарської авдиторії, прокладають шляхи для утворення пролетарської ліричної пісні. Отже, складну проблему ліричного романсу й до цього часу далеко ще не можна вважати за розв'язану. Ми, як на Україні, так і в цілому СРСР фактично не маємо ще цінної з художнього й цілком певної з ідеологічного боку продукції, хоч окремі спроби (на жаль частіше невдалі) все ж є. Тому й сьогодні видавництва друкують ті твори для голосу з ф.-п., що їх слід віднести до творів дореволюційної доби в розумінні так часу написання, як і загального настановлення. Цілком зрозуміло, що не всі видані останніми роками в цій галузі твори заслуговують на серйозну увагу виконавця й можуть бути використані на радянській естраді: часто-густо друкуються романси, які мають салонний характер, циганський пошиб, нездорову еротику, містичні настрої, безвольне скигління і т. д. (ми не торкаємося питання про романс так званого „легкого жанру", який має свої власні „прелести"). Отже, з ліричним романсом у нас негаразд і радянській громадськості, критиці та репертуарним органам доведеться ще куди як попрацювати, щоб мати продукцію дійсно сучасну, а не ту, що відкидає нас на десяток чи на два років назад і прищеплює ідеологію явно ворожу робітничій клясі, що переможно будує соціялізм.

Л. Ревуцький. „Де ті слова", для голосу в супроводі ф.-п. Сл. О. Олеся, ціна 30 коп., 1 арк., текст укр. і руськ.

Цей твір можна вважати за зразок музичного виявлення настроїв революційно настроєної інтелігенції часів революційної завірюхи. Похмурий (майже жалібний) характер першої частини романсу змінюється енергійним закликом людини, що знову почуває свої сили. Через це романс зворушує в слухачеві настрій піднесення.

Романс цей є твір камерного типу, розрахований на кваліфікованого виконавця (співака та піяніста) і на слухача, який в достатній мірі підготований до сприймання складних музичних творів. Вокальна партія, яка бездоганно побудована щодо деклямації й переважно розташована в середньому регістрі, не дає будь-яких яскравих мелодичних ліній й являє собою окремі фрази, що з тематичного боку мало зв'язані, але логічно непогано випливають одна з другої. Цікавіша партія ф.-п., що наприкінці романсу захоплює головне місце.

Безумовно, це ранній твір Ревуцького (вказано ор. 7 № 1), тому рис яскравої оригінальности, так властивих цьому найцікавішому композиторові, тут ми ще не бачимо. Неважко помітить деякий вплив Вагнера (гармонічна тканина перших 8 тактів), хоч і сприймається композитором цей вплив через призму найкращих зразків російської музичної культури (в середній частині можна побачити вплив Чайковського і навіть Скрябіна—перша фраза та кінець романсу). Всеж у романсі ясна наявність глибини, щирости і майстерства—саме тих рис, які роблять всі твори Л. Ревуцького інтересни

ми з боку задуму, органічно цілими та художньо певними.

Руський текст не скрізь бездоганний; наприклад: „і друзі варті, лиш жалю, зміцнили ржаві ланцюги“ перекладено так: „друзья, трусливые в бою, лишь будят звуки кандалов“ або „і я встаю. Вернулись сили, роки“ перекладено: „и я встаю, на бой вновь призван роком“.

В 10-му такті є друкарська помилка: в правій руці потрібно в середині такту сі-бекар. В решті видання чисте й ретельне.

М. Радзиевський — Вірші Т. Шевченка для сопрана з фортепіяном.

Написані вони автором ще сімнадцятого року й мало спільного мають з тим Радзиєвським, що ми його знаємо тепер, як автора багатьох масових пісень, що увійшли до шкільних, комсомольських та червоноармійських збірок рев. пісень та інших революційних творів.

Тематикою (беремо на увагу так текст, як і музику) ці твори тісно зв'язані з дореволюційною українською піснею, яка переважно відбивала селянські настрої, настрої українського селянства, що зазнавало гніт економічної та національної залежности. Звідси та журба, ті жалі, що ми чуємо їх у піснях самітньої жінки, яка надто гостро почувала на собі тягар економічних і побутових стосунків дореволюційного села („**Не щебече соловейко**“ з „Тополі“ [1]). та „**Ой, одна я, одна**“ [2]). Третя пісня „**Ой стрічечку до стрічечки**“ [3]). теж малює побутову картину із жіночого життя колишнього села, але тут характер музики веселий, головна тема танкова, не без запалу.

Всі три пісні зроблено автором цікаво, в них використано можливості голосу й фортепіяна, хоча партії й не складні, а в піснях „Ой, одна я, одна“ і „Ой стрічечку до стрічечки“ вокальна партія зовсім проста. Супровід у пісні „Ой, одна я, одна“ трошки одноманітний; автор занадто педантично стежить за голосоведінням і майже весь час обмежується чотириголосним складом, через що фортепіянова партія втрачає інструментальний характер і нагадує більше хоровий малюнок (або партію фісгармонії). На першій долі 33 такту супровід звучить зовсім пусто. Фортепіянова партія в «Нещебече соловейко» значно цікавіша. Гармонічна мова цієї пісні теж багато відрізняється від гармонії «Ой, одна я, одна», особливо в середній частині, де автор використовує цілотонну гаму (правда, остання не зовсім в характері всієї пісні й місцями складна з інтонаційного боку). В супроводі до пісні «Ой, стрічечку» нецікаво звучить пасаж, який підноситься автором ступенями хроматичної гами (фортепіяновий вступ і середина речі). Дуже дотепний з гармонічного боку кінець у цій останній пісні.

Без сумніву ці три твори Радзиєвського знайдуть собі виконавця і в наші дні і, не зважаючи на застарілий у значній мірі зміст, легко сприйматимуться широкою авдиторією, бо всі вони, як це вже було вказано нами, близькі до тематики народньої пісні.

М. Тіц.

---

1) 1½ арк., ціна 45 коп.
2) 1 арк., ціна 30 коп.
3) 1½ арк. ціна 45 коп.

НОВІ ХОРОВІ ТВОРИ

„Дубинонька“ В. Золотарьова. Видання К. М. П. Київ. 1930 р., ціна 45 коп., текст укр. і руськ.

Зроблено «Дубиноньку» для мішаного хору з супроводом фортепіяна (супровід обов'язковий). Хорові партії дуже прості й зручні для виконання (крім баса, де в 15-17 тактах витримано високе мі); супровід енергійного характеру, побудований на яскравій ритмічній фігурі. Друга частина «Дубиноньки» (останній 3 куплет) написано в мажорі, що надає бадьорий, життєрадісний характер цьому творові.

Можна всяко рекомендувати цей хор для виконання по клюбних та інших хорових гуртках (II ступ. трудности).

М. Тіц

МУЗИЧНІ ВИДАННЯ Т-ва „МУЗЫКА-МАССАМ“ (№ № 44 90, ГИЗ РСФСР)

а) **для голосу з ф.-п.** (12 №№-рів):

Давиденко — „Письмо“ (руськ. й україн. текст), **Коваль** — „Пастушонок Петя“, **Шуберт** — „Бодрость“, **Рахманинов** — „Полюбила я на печаль свою“, **Калинников** — „На старом кургане“, **Гречанинов** — „Расцветали в поле цветики“, **Рубинштейн** — а) „Азра“, б) „Баллада“, **Римский-Корсаков** — а) „Звонче жаворонка пенье“, б) „Ария Любавы“, **Чайковский** — а) „Колыбельная песнь в бурю“, б) „Песенка школьного учителя“ (з оп. „Черевички“).

б) **Для фортепіяна** (23 №№-ри)

„Замучен тяжелой неволей“ й „Солнце всходит и заходит“ (обробка **Чемберджи й Шехтера**), **Белый** — „Траурний марш“, **Давиденко** — „Частушка“ и „Две чеченских мелодии“, **Моцар** — „Рондо в турецком стиле“, **Бетховен** — а) „Экоссез“, б) „Соната № 14, ч, 1“. в) „Аллегретто из VII симфонии“, **Мендельсон-Бартольди** — „Венецианская баркаролла“, **Шуман** — а) „Охотничья песня“, б) „Всадник“, в) „Бука“ и „Песня итальянских моряков“, **Шуберт** — а) „Скерцо“, б) „Немецкие танцы“, **Шопен** — а) „Мазурка“, (ор. 68, № 2), б) „Две прелюдии“ (h e), в) „10-й вальс“, г) „Полонез“ (A-dur), **Рамо** — „Тамбурин“, **Григ** — „Две норвежские песни“, **Рахманинова-Зилоти** — „Итальянская полька“, **Лядов** — „Музыкальная табакерка“, **Чайковский** — а) „Баркаролла“, б) Осенняя песнь“.

в **Для мандоліни, скрипки або 4-струнної домри** (12 №№-рів):

„Четыре национальных мелодии“ (запис **Аракчієва**), „Три народных мелодии“ (переклад **Александрова**), „Интернационал“ и „Варшавянка“ (переклад **Александрова**), **Моцарт** — „Менуэт“, **Шуберт** — а) „Военный марш“ № 3, б) „3 вальса и 3 екоссеза“, **Шопен** — „Мазурка“ (ор. 17, № 1), **Машковский** — „Испанский танец“ № 2, **Григ** — „Листок из альбома“, „Халлинг“ и „Крестьянская песня“ **Глинка** — Танцы из оп. „Руслан и Людмила“, **Чайковский** — „Ноктюрн“ и „Отрывок из „Итальянского каприччио“, **Римский-Корсаков** — „Песня Любаши“ и „Ярхмель“ (из оп. „Царская невеста“).

Зазначені видання щодо технічного вигляду стоять трохи вище, ніж перша серія (№№ 1-43) Немає прикрих друкарських помилок і неохайного редакційного оброблення, що

так були помітні раніш. Трохи краще стоїть і справа ідеологічного добору речей. Проте, коли тут немає особливих ляпсусів, то все ж загальний рівень ще не може цілком задовольнити.

Зокрема, зазначене твердження стосується зразків клясичної літератури. Як правило, ці зразки не є кращі з творчости будьякого композитора й не відзначаються оптимістичним і співзвучним нашому часу характером. Приміром, той же Бетговен репрезентується творами, що не дають належного уявлення про найбільш цінні і близькі пролетаріятові емоції цього співця молодої тоді кляси—буржуа'ії Або для репрезентації Чайковського не взято менш заялозених речей, ніж „Баркаролла" й „Осенняя песнь". Подібних прикладів чимало.

Отже, в галузі використання клясичної музичної спадщини ще не зовсім намацані правильні шляхи. Т-во „Музика-Масам" щодо цього ще йде переважно старими стежками, культивуючи музику „популярного" ґатунку, що найбільш прищепилася серед дилетантських інтелігентських кол. З виданої т-вом „М.-М." літератури не видно, щоб т-во підходило з нового, марксистського боку до творчости клясичних композиторів, критично знайомлюючи робітництво з високою музичною культурою буржуазії.

Сучасну революційну творчість репрезентується творами руських пролетарських композиторів—Коваля, Давиденка, Белого, Шехтера й Чемберджі. На жаль, доводиться констатувати, що загальний ідеологічно мистецький рівень речей цих композиторів, виданих т-вом „М.-М", і в другій серії (№№ 43-90)—не досить високий. Насамперед, зміст творів неактуальний і ніяк не відбиває сучасних завдань соціялістичного будівництва (боротьба за виконання промфінплянів, ліквідація проривів тощо). Крім цього, в зазначених речах годі шукати бадьорого, оптимістичного характеру, що свідчив би про переможну ходу пролетаріяту. В них превалюють або народницькі мотиви (Коваль—„Пастушонок Петя" на слова Єсеніна, Давиденко—„Частушка", „Песня девушки" й „Джигитовка") або жалібні настрої („Письмо" Давиденка).

Формально-технічний рівень зазначених творів теж невеликою мірою може задовільнити, Кидається в вічі нестиглість музичного викладу, примітивність техніки, несталість мистецьких переконань протягом навіть одного твору тощо. Останнє особливо помітно. Композитор (зокрема, Давиденко) може поруч зовсім простих ба навіть архаїчних звучань уживати часом ніяк незрозумілі й нелогічні гострі звучання і навпаки.

Переходячи до окремих творів, можна зупинитися насамперед на революційній пісні „Замучен тяжелой неволей" (для ф.-п.). Коротенька пісня, що її редаґували аж два автори (Чемберджі та Шехтер), яскраво свідчить, як іноді важко „популяризувати" зовсім простий і відомий всім твір. Починаючися діятонічним двоголоссям, ця пісня далі набуває нелогічно хроматичного характеру і досить складних акордів, щоб у кінці перейти в той же примітивно-пісенний діятонічний вид, як і спочатку. Також гармонізовано і другу пісню („Солнце всходит и заходит"—Шехтера). Останній, очевидно, прагне подати її найбільш приступно для малокваліфікованого виконавця, але даремно накопичує зайві труднощі (октави, низький регістр тощо).

„Частушка", „Песня девушки" і „Джигитовка" Давиденка (для ф.-п.) настільки різні обробкою речі, що не йметься віри тому, що вони належить одному авторові. Гармонізація „Песни девушки"—щось середнє поміж „домественным пением" та німецькими різдвяними гімнами в дуже малій мірі може відповісти фолькльорові чеченського народу. „Частушку" значно краще зроблено, зокрема, в частині розв'язання гармонічної проблеми, крім чудернацького кінця. „Джигитовка"—річ більш-менш прийнятна, хоча стиль її не фортеп'яновий.

„Письмо" того ж таки автора (для співу) знов свідчить про творчі суперечності композитора,—зокрема, щодо звукопобудови,—і нестиглість музичного викладу. Загальний характер пісні—в дусі колишніх „душещипательних" міщанських побутових пісень, що вже докладно проаналізовано в рецензії в № 10-11 1929 р „М.-М.".

Технічно значно вище стоїть пісня „Пастушонок Петя" Коваля, з виразно-селянськими впливами. У композитора потрохи визначається свій, цілком оригінальний мистецький напрям (у розумінні користування властивими йому засобами). Проте, де-не-де все ж відчуваються рецидиви художньої нестиглости.

„Траурний марш" Белого технічно більш-менш може задовольнити середнього робітника-виконавця (можливо трохи складна й плутана ритміка, що є взагалі хибою, властиво Белому, зокрема в масових його піснях,—буде деякою перешкодою щодо цього). Дана річ скоріш вільна імпровізація на мелодику „В жертвою пали", ніж оригінальна композиція.

Отже, ми вже констатували деякі досягнення в виданнях т-ва „М.-М." Але вони стосуються переважно технічного боку. Справа ж ідеологічного добору й досі ще не розв'язана Зокрема, зле стоїть питання про створення продукції, що могла б безпосередньо відгукуватися на пекучі проблеми сучасности й, отже, допомогти соц. будівництву. Рецензоване бо творчість пролетарських композиторів у дуже малій мірі може стати до цього в пригоді Отже, видання подібної муз. літератури, пройнятої яскраво пролетарськими настановленнями й технічно-грамотної—є чергове завдання т-ва „М.-М.". Цим останнє активно допоможе соціялістичному будівництву Країни Рад.

Нарешті, слід зазначити, що ця серія ще менше розрахована на маси, а орієнтується на інтелігента виконавця (твори для співу з ф.-п., для фортепіяна, скрипки) і лиш чверть видань може використати робітник чи селянин (твори для мандоліни або домри).

В. К.

[stamp]

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. **Микола Коляда**—один з талановитіших молодих композиторів. Син незаможника з с. Березівки, Ромен. окр., нар. 1907 р.; нині є студент останнього курсу Харків. муз.-драм. інституту. Написав: 2 нар. пісні для ф.-п., квінтет і 2 фуги для струн. квартету, хори, романси, квінтет та тріо на укр. народні теми, скрипкову сонату, сюїту для симфонічного оркестру, варіяції й 2 пісні для скрипки на укр. нар. теми, а також укр. муз. комедію „Гавриліяда" (текст Бондарчука).

М. Коляда—член АПМУ. Текст його пісні „За врожай"—такий:

Щоб косити буйне жито,
Щоб пшеницю добру жать,
Не шкодуйте юні сили
У поході за врожай.

Розорем порослі межі,
Збільшимо суцільний клин
Гучна пісня колективу,
У степи розлогі линь.

Не шкодуйте юні сили
У поході за врожай,—
Як настане тепле літо,
Будем жито буйне жать.

2. **Порфир Батюк**—сучасний композитор, лектор тонального мистецтва — народився 1884 р., 8-III. Музичну освіту дістав у Петербурзі із званням диригента та вчителя співу й теорії музики. З 1912 року працює на Україні, тоді ж почав і компанувати музику. Написав понад 40 хорових творів, видрукованих по журналах „Селянський Будинок", „Сільський Театр", „Музика-Масам" та виданих ДВУ. Крім того склав музичну хрестоматію для школи, шкільну збірку „Червоні квіта" та збірку „Фортепіянові дитячі п'єски". П. Батюк—член ВУТОРМ'у.

3. **Леонид Лісовський** — сучасний композитор, член харківськ. композиторської майстерні ВУТОРМ'у,—закінчив Петербурзьку консерваторію з проф. М. Соловйова. Л. Лісовський—автор багатьох симфонічних, камерних, оперних, фортепіянових та вокальних творів, що нині виконуються на Україні; кантату Л. Лісовського премійовано на музичному конкурсі з нагоди 10-тиріччя Ковтня.

4. **Михайло Тіц**—сучасний композитор, народився 8-III-1898 р. в Ленінграді, з 1913 р. проживає на Україні. 1924 р. закінчив Харківський муз.-драм. інститут по клясах фортепіянової гри й теорії композиції. Науку композиції проходив під кер. проф. Акимова, Рославця й Богатирьова, а також М'ясковського й Танеєва, а науку ф.-п. гри у проф. Луценка. З 1924 р. М. Тіц викладає муз. теоретичні дисципліни в Харк. муз.-драм. інституті. Список творів: 2 сонати для ф.-п. (видані ГИЗ'ом), струнний квартет, симфонічна поема, кілька романсів, низка ф.-п. п'єс, хори й чимало масових революційних пісень. Член ВУТОРМ'у.

Текст (П. Горбенка) пісні М. Тіца „Всі—на прорив" такий:

Чуєш тривожні сурми,
Шлють нам із центру наказ:
„Шахти Донбасу в недузі,
Збільши-но темпи, Донбас!"
Гей, обізвалися села
Сотнями тисяч бійців:
„Хто відстає так ганебно?
Хто на прориві засів?"

„Станьмо всі в лави ударних,
Вдармо кайлом з усіх сил,—
Всі на шахтарську недугу,
Всі на Донбаський прорив!
Хай не радіє Пілсудський,
Хай не радіють пани,—
Вистачить сил наших дужих
Вирвати з корнем прорив".

Ми молоді та завзяті,
Втоми ніхто з нас не зна.
Глибше до серця Донбасу!
Вугілля більш „на гора"!
Громом заліза і сталі
В груди проривові—бий!
Більше країні металю,
Вугілля, вугілля рий!

5. Про автора сольоспіву „Розправа"—**Михайла Вериківського**—дивись в „Увагах до нотних додатків" у „М.-М." № 4 1930 року.

6. **Василь Смекалін**—народився 21-II-1901 р. в м. Вознесенському на Херсонщині. Сучасний композитор. Закінчив Київський муз.-драм. інститут по курсу композиції у проф. Золотарьова. Зараз він є декан і викладач диригентського відділу інституту.

Член Київської композиторської майстерні ВУТОРМ'у. Написав такі музичні твори: 1) для хору — „Чотири комсомольські пісні Заходу", „Весна" „Пісня незаможниці" та романси: „Чого мені тяжко" (слова Шевченка), „Чи ще співать" (М. Фальківського), „Рондо" (для 2 фортепіян), „Урочистий марш" (для дух. оркестри) та симфонію.

Поправки.

1. В додаткові до № 4 в пісні А. Лебединця „Червонарми" пропущено присвяту: „Присвячую найактивнішому провідникові революційної пісні в частинах Червоної Армії Є. М. Богачову".

2. У тексті пісні „Тракторист оре лани" треба зробити такі поправки: в 3-му рядкові 2-го куплету замість „заганяй" треба „заглибляй", в 1-му рядкові 3-го куплету замість „краще" треба „креше", в 3-му рядк. 4-го купл. замісць „аж"—„гей!", замість „земля"—„рілля".

3. В тому ж № 4 „М.-М." в „Увагах до нотних додатків" неправильно указано ім'я композитора Лебединця,— треба „Антін", а не „Андрій",

4. В додаткові до цього № в пісні „На току" треба поставити знаки: а) дієз—у 41-му такті при ноті „фа", б) бекар—у 45-му й 54-му при ноті „мі", в 42-му такті в тенора перша чвертка з крапкою не „ре", а „мі-бекар"; в 5-му з кінця такті в басові не „соль", а „фа".

Редколегія: Т. в. о. відповідального редактора й представник ЦК ЛКСМУ—**В. Васютинський**. Заст. редактора—**П. Козицький**. Представник культосвітсектора ВУРПС—**Н. Потапник**, відповідальний секретар—**Ю. Ткаченко**.

Ціна окремого №-ра

ДЕР...
ВИДАВНИЦ...
УКРАЇ...



ВИЙШЛИ ДРУКОМ І ПОСТУПИЛИ В ПРОД...

НОТИ:

ЗБІРНИК АСОЦІЯЦІЇ РЕВОЛЮЦІЙНИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ — „ПІСНІ БУДІВНИЦТВА“

РАДЯНСЬКИЙ ПІСЕННИК. 15, стор., 40 коп., 1930 р.

КЛЕБАНОВ Д.—КОЛИСКОВА (для скрипки й фортепіяна) 3 стор., 35 коп., 1930 р.

КОЛЯДА, М. - ВАРІЯЦІЇ (для скрипки й фортепіяна). 11 стор., 1 крб., 1930 р.

КОЛЯДА, М.—СКЕРЦО (для скрипки й фортепіяна). 7 стор., 60 коп., 1930 р.

КОСТЕНКО, В.—УКРАЇНСЬКА ТЕМА З ВАРІЯЦІЯМИ (для скрипки) й фортепіяна. 5 стор., 40 к., 1930 р.

МЕЙТУС, Ю.—„ОЙ У ПОЛІ, ПОЛІ КОРЧОМКА СТОЯЛА“. Козацька пісня. 7 стор., 80 коп., 1930 р.

МЕЙТУС, Ю.—„ОЙ ДА ТИ, КАЛИНУШКА“. Рекрутська пісня. 5 стор., 35 к., 1930 р.

Ці ноти можна придбати по всіх книгарнях ДВУ та кооперативних. Надсилайте замовлення на такі адреси: Харків, вул. Першого травня 17, поштовий відділ ДВУ; Київ, вул. Воровського 29, поштовий відділ ДВУ; Одеса, вул. Лассаля 33, поштовий відділ ДВУ; Дніпропетровське, проспект К. Маркса 49, поштовий відділ ДВУ

Укрголовліт № 18|жб
ВРНГ